DIE SCHWARZE BOTIN

24

3. Quartal 1984

Berlin · Paris · Wien

DIE KLAVIERSPIELERIN — EIN GESPRÄCH MIT ELFRIEDE JELINEK

SB: Neulich hast du gesagt, daß starke Mütter die Töchter nicht zerstören können, im Gegenteil, daß die Produktivität angeregt wird...

E. J.: Also ich hab' das Gefühl ja... nach meinen Beobachtungen sind die Kinder von starken Müttern diejenigen, die kreativ sind, während die Töchter von starken Vätern zerstört werden, die verstummen einfach. Während starke Mütter sind genauso furchtbar, was eine neurotische oder eine pathologische Entwicklung betrifft, aber dadurch, daß man in so einem ewigen Kindheitsstatus gehalten wird, bleibt einem die Kreativität, kommt mir vor, also ich weiß nicht. Ich kenn' halt die Töchter von Vätern, die ein fürchterlich gestörtes Verhältnis haben zu ihrer Arbeit und sich überhaupt nichts zutrauen, während die Kinder von Müttern, die haben dann so einen Herrschaftsanspruch, das ist ja auch wie im Roman, daß die ja, die Erika Kohut ja nicht daran scheitert, daß sie ihre Phantasien nicht ausleben kann, sondern sie scheitert an einer Herrschaftsanmaßung, also an einer phallischen Anmaßung, daß sie sozusagen im Leiden herrschen will, was im Grunde ja ein Frauenklischee ist und in dem Augenblick wird sie eben zur Sau gemacht.

SB: Naja, aber, mir fallen dazu zwei Sachen ein, das eine ist, daß die Frauen, da sie ja sozusagen in der bürgerlichen Gesellschaft als Sozialisationsagentur funktionieren müssen...

E. J.: ja, Kadivec...

SB: ja, also, das hast Du ja auch ganz am Anfang, müssen die Mütter eben so eine Art Polizeiarbeit machen.

E. J.: Die Gendarmerie in der Familie.

SB: Ja, und die Kohutmutter im Roman wird ja am Anfang bezeichnet als eine Art ÜBERGESETZ, die ist ja nicht ein einfaches Gesetz, sondern die ist schon so eine Art Verfassungsgesetz, also SIE BESTIMMT... also sie erlaubt nicht jetzt schlicht etwas, sondern sie legt die Bedingungen fest, unter denen, wie soll ich sagen... noch eine Stufe drüber. Da steht „Wer zahlt, bestimmt." Das ist sozusagen das einfache Gesetz. Und dann gleich der nächste Satz: „Die Mutter bestimmt, wann Erika zahlt oder was Erika zahlt"

E. J.: So gut kenn' ich's gar nicht. – Ja. Ja, also daß sie für ihr eigenes Geld z. B. nicht einkaufen darf, was sie möchte, das ist mir ja auch immer so gegangen.

SB: Diese Art von Schmutzarbeit müssen die Männer nicht machen, die machen das in einer anderen Form und nicht in einer so versteckt gebliebenen Sphäre.

E. J.: Da ist die Gewaltentrennung aufgehoben in der Familienmutter. Während die Männer die gesetzgebende Instanz und die normgebende Instanz sind und die Frauen sind der Gesetzgeber und der Gendarm, der gleichzeitig auch darauf achtet, daß die Gesetze eingehalten werden.

SB: Vor allem kann sich der Gesetzgeber auch erlauben, Grundfreiheiten einzuräumen oder scheinliberal zu sein. Und das kann die Polizei nie.

E. J.: Nein. Nein. Das sind ja wirklich nur Büttelfunktionen. Nur war das in meiner Familie eine ganz merkwürdige Rollenumkehr geradezu, also meine Mutter hat in meiner Familie sozusagen immer die Vaterrolle gespielt und die Mutterrolle dazu, zur Aufhebung der Gewaltentrennung hat sie auch noch beide Instanzen für sich beansprucht, die hat ja alles in ihrem Umkreis zerstört, meinen Vater und mich. Alles. Da ist kein Gras mehr gewachsen.

SB: Und was war *ihre* Mutter?

E. J. Das ist sehr merkwürdig. Ich hab'... jetzt gibt's wohl von der Herta Müller, eine Deutsch-Rumänin, ein Buch, wo sie beschreibt, wie in diesen deutsch-rumänischen Dörfern, die ja nach ganz archaischen Gesetzen unglaublich brutalisiert funktionieren, das beschreibt sie wirklich minutiös, also wie Gesetzestexte im Grunde, und da kommt meine Großmutter her. Sie hat so einen dekadenten reichen Mann aus dem Wiener Großbürgertum geheiratet und da sind zwei Kulturen zusammengeprallt. Genau wie in meiner Mutter die katholische und in meinem Vater die jüdische Tradition zusammengeprallt sind. Es sind also immer offenbar zwei Blöcke, die zusammenkrachen und alles zwischen sich zerreiben, was ihnen so dazwischengerät. Und da hab' ich zum ersten Mal kapiert, wie ich dieses Buch gelesen hab' von der Herta Müller, was das für eine totale, eine unvorstellbare Roheit... im Grunde herrschen dort Sitten wie in entlegenen afrikanischen Dörfern – Stammesrituale – also völlig mittelalterlich, ganz archaisch und vollkommen gefühllos, auf einer niedrigeren Kulturstufe einfach.

SB: Und was dürfen Frauen dort oder ist das auch sehr patriarchalisch?

E. J.: Ja. Es ist sehr patriarchalisch, aber unter einer unglaublichen Verrohung. Das sind so... alles, was eben nicht der Reproduktion dient und dem nackten Fristen des Lebens, ist ihnen unvorstellbar. Es wäre ihnen z. B. unvorstellbar, etwas zu lesen. Es kann wohl so auch nicht stimmen, weil ich Verwandte meiner Großmutter Jahre später mal getroffen hab', wie ich unten war, und die haben z. B. in Operetten gesungen, in Theatern. Also es ist wohl auch irgendwie ein Mythos, ich unterlieg' ja sehr leicht den schönen Mythen. Aber etwas war von dieser wahnsinnigen Härte.

SB: Ja, bäuerlich.

E. J.: Ja, bäuerliche Härte. Die Großmutter war wohl eine Tochter eines Dorfschulzen und Schmieds, also so eines... mit ganz vielen Kindern natürlich, 13 Kinder

oder so. Sie ist dann aber in dieses völlig merkwürdige Milieu verpflanzt worden, in die absolute Dekadenz einer Kalksburger Villa und das ist schon ein totaler Kulturbruch.

SB: Ja. Eine „gespaltene Sozialisation" ist da der terminus, das gilt ja dann auch als besonders kreativ oder kreativitätsfördernd.

E.J.: Kreativitätszerschlagend aber auch!

SB: Also die mütterliche Linie kommt vom Lande ...

E.J.: Ja.

SB: Und die väterliche?

SB: Also, zur Hälfte. Meine Mutter ist eben halb diese Großbourgeoisie ... diese ...

SB: ... Wiener ...

E.J.: ... ja, und zur Hälfte dieses bäuerliche. Und mein Vater kommt aus dem jüdischen Proletariat, Subproletariat. Und stark politisiert. Also immer Agitator der Sozialdemokratie der ersten Stunde eigentlich. Also das katholische, bürgerliche Element und das jüdisch-proletarische, politisch engagierte und das sind immer offenbar starke Gegensätze, die da aufeinanderprallen und eine fürchterliche Kindheit natürlich. Die Geschichte vom Vater hab' ich ja nur angedeutet im Buch. Aber das wird wahrscheinlich noch mal was eigenes werden, darüber werd' ich sicher noch mal schreiben, aber das hab' ich noch zu wenig verarbeitet. Weil der ja wahnsinnig geworden ist und in Steinhof gestorben ist in völliger Umnachtung, was absolut kein Wunder ist.

SB: Die mütterliche Kontrolle, so linear ist es im Roman, hat sich dann eben gegen Vater und Tochter gerichtet?

E.J.: Vollständig. Also vollständig.

SB: Sag' Elfriede, jetzt, wo wir hier reden, das ist ja auch etwas außerhalb Wiens, am Rande, am Saum von Wien. Du lebst in zwei Städten, in München eher zentral und hier etwas außerhalb Wiens. Und hier ist ja die Stätte, das Zentrum Deiner literatischen Produktivität, nicht?

E.J.: Ja, hier.

SB: Hier.

E.J.: Aber ich bin hier nicht aufgewachsen. Ich bin in der Stadt aufgewachsen.

SB: Schließt sich das für Dich jetzt irgendwie aus, also in den Zentren zu schreiben, in dem, was Metropolen mal an literarischen Bewegungen und Begegnungen ermöglicht haben?

E.J.: Nein, ganz im Gegenteil.

SB: Wäre das denkbar für Dich, in der Metropole selbst, falls es sie noch gibt, also z.B. im Zentrum Wiens zu schreiben?

E.J.: Ja, sicher, sicher. Ich hab' ja dort das auch immer gemacht. Ich komm' ganz bestimmt, wenn ich jetzt die Tradition von meinem Schreiben nehm', dann komm' ich sicher aus der östlichen, jüdisch-urbanen Kultur. Die Satire ist einfach eine Hervorbringung gerade dieser Kultur, die kommt, wenn man jetzt die österreichisch-literarische Tradition nimmt... schau, das ist ein winziges Land. Hat aber zwei völlig unterschiedliche literatische Traditionen, eben diese östlich-urbane und dann die westlich-ländliche mit Thomas Bernhard oder Jonke. Das ist also eher eine, die eher ländliche Wurzeln hat. Und ist eigentlich unfähig zur Ironie. Also Thomas Bernhard gilt zwar als Satiriker, aber das ist eher ein Misanthrop, würd' ich sagen, oder wie man das nennt. Ich würd' ‚Satiriker' auf ihn nur bedingt anwenden - na, es fehlt ihm auch ein gewisses Sendungsbewußtsein, das die großen Satiriker gehabt haben. Also übrigens, Eisler hat doch gesagt, das versteh' ich nämlich wirklich nicht, daß die große Satire notwendig politisch rechts sein müsse und hat das mit Evelyn Waugh begründet. Aber ich, ich... habt Ihr Euch da... könnt Ihr Euch das vorstellen, was er da meint, weil mir war das nie ganz begreiflich. Nestroy ist ja nun wirklich kein Rechter gewesen. Karl Kraus ein gemäßigter Linker, aber im Grunde schon eher ein Reaktionär.

SB: ... wie heißt es ... Juvenals Irrtum ... es ist eben unmöglich, doch eine Satire zu schreiben, weil man sich eben mit einem Allgemeinen identifizieren müsse oder etwas als fix voraussetzt, von dem aus man die Dinge beschreibt.

E.J.: Ja.Ja.

SB: Also man setzt einen richtigen Zustand voraus, so etwas wie den Neuen Menschen...

E.J.: ... so eine Art Über-Ich, ein literarisches...

SB: ... ja. Oder die richtige Gesellschaft, also eine Art Norm. Es kommt von daher eher.

E.J.: Ja, aber wen siehst Du denn in der weiblichen Tradition beim Satire-Schreiben?

SB: Ja, Dich zum Beispiel und Christa Reinig. Also, es geht bei Dir doch gerade nicht um ein universelles Weltbild von außen, das ja immer stark vom männlichen Masochismus geprägt ist, Du setzt so etwas wie einen weiblichen Voyeurismus dagegen.

E.J.: Voyeurismus ist ja das, was in der Psychoanalyse bei Frauen so gut wie nicht beschrieben ist. Das ist ja das, was dem Mann zukommt, während die Frau die Exhibitionistin ist, also die Schaulust auffordert, und der Mann ist der, der dem folgt. Es gibt ja auch kaum weibliche Exhibitionisten. Es gibt z.B. ein berühmtes Photo von diesem Weegee, von diesem amerikanischen Photographen, der einen weiblichen Voyeur photographiert hat, ich glaub' auf Coney Island, der ein Liebespaar beobachtet. Ich weiß nicht, warum das in der Literatur so selten beschrieben wird, warum man derer nicht habhaft wird oder weil das nicht ins Weltbild paßt.

SB: Ja. Aber bei Freud, also in der Psychoanalyse und bei Freud, heißt es, daß eben die Frau zur Pervesion nicht fähig sei, weil die Perversion ein Ich-gerechter Zustand ist und die Frauen eben aufgrund des Ödipus usw....

E.J.: Ja. Sie haben auch ein schwaches Über-Ich und daher sind sie auch nicht zu kulturellen Leistungen befähigt, also ihr Über-Ich ist einfach zu wenig streng.

SB: Sie können sich am Verlust der Herrschaft, am Scheitern nicht mit Genuß erfreuen, weil sie gar nicht in die Position kommen, die man verlieren kann. Das läut dann immer wieder auf dieses Sein oder Nicht-Sein oder Haben oder Nicht-Haben zurück. Daher können sie auch kein Gesetz sein. Die Schwiegermutter, das ist ja auch einer der Brüche beim Sade. Das ist glaub' ich in dem Buch, das Du jetzt am Klavier liegen hast ...

E. J.: Ach ja !?

SB: Ich weiß nicht, ob's da so vorkommt, aber der Bruch beim Sade ist der, daß er von einem Gesetz verfolgt wurde, das von einer Frau repräsentiert wurde. Seine Schwiegermutter war für ihn das verfolgende Gesetz und er hat ja dann eben auch das Vater-Tochter-Bündnis.

E. J.: Ja. Während seine Frau sein Geschöpf war, nicht. Die hat ja selbst Anzeigen hintertrieben, die von Prostituierten und von den Frauen, die er mißhandelt und eingekerkert hat - Du hast mir das ja geschickt, diesen Sade-Aufsatz - die sozusagen sich vollkommen, also lange zumindest, mit ihm identifiziert hat.

SB: Noch einmal zurück zur Gewaltentrennung in der Familie. Die Symbolisierung des väterlichen Gesetzes kommt ja doch im Roman schon vor, vielleicht einer der Gründe für die Abwesenheit des Vaters selbst, er wird sozusagen in personam gar nicht benötigt. Und deshalb handelt es sich gerade nicht, ich glaub' rudimentäre Restfamilie ist da so ein terminus, handelt es sich gerade nicht darum. Weil das väterliche Gesetz im Mutter-Tochter-Verhältnis symbolisch anwesend, verkörpert wird. Es ist die Frage jetzt einfach, welche Gewalt die Kohutmutter da eigentlich ausübt der Tochter gegenüber. Ist das nun primäre Gewalt oderist es eine abgeleitete?

E. J.: Ja, das kann ich schwer beantworten.
Was meinst Du mit ‚primärer Gewalt' ?

SB: Eben das GESETZ. Nicht dessen Umsetzung, das Leistungsprinzip etwa, dem Erika Kohut unterworden wird, oder die Anpassung an Normen. Also nicht die Folgeerscheinung der Verhinderung einer künstlerischen Karriere. Nicht die Unfähigkeit dann, sich als Frau selber Spielregeln zu geben im künstlerischen Bereich, dem an sich ja schon reproduktiven Bereich des Klavierspielens. Was macht die Kohutmutter? Sie erscheint ja auf der Ebene des Scheins als primäre Gewalt, sogar als ÜBERGESETZ, aber ist es nicht doch eher eine abgeleitete Gewalt?

E. J.: Ja, ich würde schon eher sagen eine abgeleitete, weil es sind ja nicht ihre Normen, die sie da durchsetzt. Das sind ja letztlich die Normen einer Männergesellschaft. Nur, also vor allem diese wahnsinnig rigide Asexualität. Was ja auch bei meiner Mutter eigentlich erstaunlich war, das war... die Sexualität ist eigentlich immer die stärkste Bedrohung überhaupt gewesen. Das ist aber, ist ja häufig so. Und das ist doch das Gesetz des Vaters, nur seltsamerweise von einer Frau zur Durchsetzung gebracht. Normalerweise will der Vater seiner Tochter das Recht auf Sexualität nicht zugestehen. Nur in dem Fall ist es eben die Mutter, die das nicht...

SB: Naja, man braucht die Polizei, die die Händchen unter der Bettdecke, wenn ER nicht da ist, verfolgt.

E. J.: Ja. Es ist einfach merkwürdig, wie das ist mit diesen sogenannten Normen.

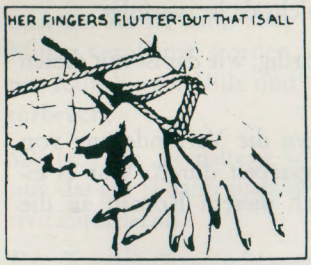
SB: Die Mutter setzt sozusagen die Verhinderung von Kulturarbeit durch Erziehungsarbeit durch. War es eigentlich leicht für Dich, nach diesem Roman an die nächste Arbeit zu denken?

E. J.: Nein, entsetzlich schwer. Das ist ja genau das, woran ich jetzt kranke, weil ich hab' das Gefühl gegabt, daß das von der Schreibmethode her einfach ein Endpunkt ist in meiner Entwicklung. Ich schließ' das nicht aus, daß ich dann später wieder zu dieser literarischen Methode zurückkehren kann, aber ich hab' im Moment das Gefühl, daß ich eben andere Dinge machen muß. Es ist, eines ist, es ist einfach ein sehr starker Druck von einem genommen, wenn man Dinge, die einen so lange persönlich beschäftigt haben, jetzt einfach ‚rauskotzt'. Jetzt hab' ich Muße, mich mit Sprachproblemen zu beschäftigen und mit Dingen spielerisch mich zu beschäftigen, weil ich nicht so entsetzlich involviert bin und dazu kommt, daß eben, gerade bei dieser Technik von Ironie oder Boshaftigkeit oder wie man das nennt, daß es dann besonders schwer ist, wenn man von sich selbst absehen soll. Man kann so leicht andere distanziert beschreiben, aber zu sich selbst den Abstand zu kriegen, daß man sich selbst ironisiert, das ist eben sehr schwierig. Und insofern ist es jetzt leichter zu schreiben, aber ich mach' jetzt die Erfahrung, daß es unglaublich schwer ist. Es ist eine Blockierung der Bilder, nicht so sehr eine Blockierung der Sprache wie eine Blockierung der Bilder, weil alles durch diesen Raster plötzlich immer wieder gesehen ist.

SB: Ich wollt' ans ‚Rauskotzen' anknüpfen. Das ist ja ein Bild fürs Schreiben auch. Vor allem, wenn Frauen schreiben. Wenn sie sich eben an diese Territoriumsabgrenzung nicht mehr halten, daß dann so ein ‚Rauswürgen'... das ist halt als Bild sehr geläufig. Und da wollt' ich Dich eben noch fragen, bei einem Roman, der ja offensichtlich autobiographisch ist, und das wurde ja auch immer von Dir gesagt, ob da etwas hineinkommt wie eine Art des Geständnisses. Hast Du nicht das Gefühl gehabt, Du gestehst etwas bei dieser Art des Schreibens, was mit einem Zwang zu tun hat. Mehr zu sagen, als man eigentlich möchte?

E. J.: Ja, da ist schon was dran. Du meinst, daß das dann so eine Eigendynamik bekommt, wenn man mal anfängt vorne ein Stück zu heben. Ja. Da ist so ein gewisser Masochismus natürlich auch dabei. Es war ein ganz merkwürdiger Vorgang, weil ich mich ja eben nicht schone dabei. Sehr oft ist es ja bei dieser Geständnisliteratur so, daß das alles in Larmoyanz und Selbstmitleid... also ob das nun Verena Stefan oder Karin Struck ... also diese Art von Frauenliteratur. Ja, das ist schon ein starker Wunsch, sich selbst auch lächerlich zu machen, ein starker Wunsch, sich selbst auch nicht zu schonen dabei.

SB: Es ist bei Dir vielleicht sogar das Geständnis subtiler angelegt, weil Du offensichtlich, um nicht in diese Art der Geständnis- und Bekenntnisliteratur zu verfallen,



ganz bewußt sicher sehr starke Stilmittel einsetzt und sehr starke Ebenen der Bearbeitung.

E. J.: Ja. Es ist kein direktes Herauskotzen. Das unterscheidet mich ja, weil ich eine sehr gearbeitete literarische oder eine sehr gearbeitete ästhetische Folie oder ein Raster drüberhalte. Und das war aber auch die Schwierigkeit. Es wäre sofort entsetzlich peinlich geworden. Auf diese Weise hätte ich vielleicht einen Bestseller geschrieben. Auf diese Weise ein Geständnisbuch geschrieben. Hätte das nicht diesen starken Formwillen, der einfach immer da war, gezeigt. Möglicherweise wäre ich reich geworden. Vielleicht. Ich weiß es nicht.

SB: Ich hab' Dich das noch nie gefragt, ich weiß es auch nicht genau, diese musikalische Ausbildung von Dir. Die hast Du am Wiener Konservatorium gemacht?

E. J.: Ja.

SB: Und hast Klavier studiert?

E. J.: Ja. Orgel und Klavier und Geige und Komposition.

SB: Und abgeschlossen?

E. J.: Orgel hab' ich abgeschlossen. Klavier hab' ich ein Jahr Meisterklasse. Hab' ich nicht mehr fertig gemacht.

SB: Hast Du konzertiert?

E. J.: Ich hab' sogar konzertiert. Ich hab' mal im Mozart-Saal gespielt. Aber meine Nerven haben das nicht durchgehalten.

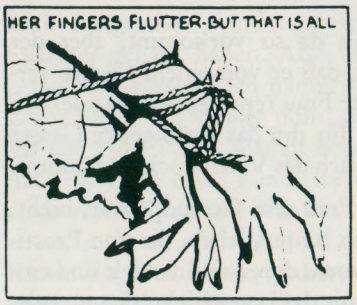
SB: Du triffst ja auch für mich einen zentralen Punkt von dem, was in Wien als Kultur begriffen wird. Weil, alles was um klassische Musik und Aufführungspraxis herum ist, das ist in Wien in gewisser Weise zentral. Und da hast Du im Roman eine Parallele zu diesen Eislaufmüttern, nicht?

E. J.: Ja, natürlich, ja. Ich hab' ja auch viele Montagen dann aus diesen einleitenden Worten zu den 11.00 h vormittags Philharmonischen Konzerten im Rundfunk. Das ist eine eigene Sprache. So eine Mittelstandssprache, die die Kultur vorm Zugriff des Proletariats schützen und gar niemand auf die Idee bringen soll, das gar für sich zu beanspruchen und das hat sich ja offenbar immer noch nicht geändert. Diese einleitenden Worte sind jetzt vielleicht ein bißchen sachkundiger und ein bißchen entmythologisierender als früher. Aber wenn man sich die Salzburger Festspiele anhört, also Prädikate wie „unbegreiflich" bei Mozart, „zauberisch" und „unfaßbar", das hat sich immer noch gehalten. Dagegen ist das, was Glenn Gould über Mozart sagt, doch äußerst erfrischend.

SB: Oder die Plattenhüllenparaphrasen über Schubert in Deinem Buch ...

E. J.: Ja. Auch der Mythos des Interpreten, der ja ein Mythos ist. Es unterscheiden sich die Spitzeninterpreten nicht so voneinander, wie einem die Kritiker weismachen wollen, die ja wirklich glauben, imstande zu sein, eine Karajan-Aufnahme von einer Kleiber-Aufnahme unterscheiden zu können. Das kann man natürlich schon, man kann Tempi unterscheiden, der eine nimmt etwas langsamer, aber das hat nicht diese unglaublich kostbare und erlesene Differenzierungsfähigkeit.

SB: Wie hat Deine Mutter reagiert auf Deine Weigerung nach der Matura?



E. J.: Ja, das war überhaupt eine furchtbare Horrorzeit. Das war eine Zeit, in der mein Vater ins Irrenhaus gekommen und meine Mutter auch völlig überfordert war. Die mußte Mutter und Vater in einer Person sein und mußte mich dann, nachdem ich nach einem Jahr wieder begonnen hatte, aus dem Haus zu gehen, mußte sie dann auch mit mir die erste Zeit ständig hineinfahren, weil ich nicht allein fahren konnte. Also ich hab' mich noch fester an sie gekrallt, als sie das gewollt hätte. Ich hab' sozusagen das, was sie immer gewollt hat, nämlich einen Sklaven aus mir zu machen, dann meinerseits umgekehrt und mich so an sie gekrallt.

SB: Daß Du Musikerin würdest, war das der Berufswunsch Deiner Mutter für Dich?

E. J.: Wollte sie wohl, ja.

SB: Und zur Zeit, als Dein Vater ins Irrenhaus kam, hast Du ihren Berufswunsch für Dich gegen das Schreiben ausgetauscht?

E. J.: Ja, das ist etwas, was eigentlich von ihr nicht gefördert worden ist, das war ein geschontes Reservat, wo sie mir auch nichts dreinreden konnte, das hab' ich dann ... etwas, was ich für mich selbst alleine entdeckt habe.

SB: Wie hat Deine Mutter darauf reagiert?

E. J.: Sie hätte mir das nie verboten. Aber eine Freundin hat mir neulich erzählt, daß sie's offenbar gar nicht so gerne gesehen hat am Anfang, daß ich schreibe. Das ist mir nie so bewußt geworden. Aber ich hab' dann relativ früh auch Erfolg gehabt mit dem, was ich gemacht hab', und das hat sie wohl versöhnt, denn ich weiß nicht, ob sie's toleriert hätte, wenn ich als Kind 7, 8 Jahre geschrieben hätte, ohne daß das irgendjemand gedruckt hätte.

SB: Ein literarisches Wunderkind?

E. J.: (lacht seufzend) ... nein, das war ... Sprache war auch nicht unbedingt ihr Metier. Sie ist aus dieser merkwürdigen Zweisprachigkeit gekommen, rumänisch-deutsch. Damit hat sie eben weniger anfangen können als mit Musik. Zumindest haben meine beiden Großmütter bis zu ihrem Tod nicht richtig Deutsch gekonnt

SB: Und sie aber schon?

E. J.: Sie schon, ja. Ja.

SB: ... keine Spuren mehr ...

E. J.: ... nein ... Also jedenfalls war das Schreiben mein Bereich, obwohl gelesen hab' ich immer, ununterbrochen eigentlich.

SB: Hast Du tatsächlich im 8. Bezirk gewohnt?

E. J.: Ja. In der Laudongasse. 20 Jahre. Ich häng' heute noch so dran, daß ich jedesmal wein', wenn ich hinkomme.

SB: Eine ganz spezifische Gegend ...

E. J.: ... die sich wohl in letzter Zeit geändert hat. Das war mehr ein Beamtenbezirk und sehr viel alte Leute. Und jetzt ist das wohl ein Ärztebezirk geworden, plötzlich hat er das höchste Pro-Kopf-Einkommen von allen Wiener Bezirken.

SB: Magst Du das Café Eiles?

E. J.: O ja, natürlich. Und dann da oben das Café Hummel in der Josefstädter Straße. Aber damals war natürlich schon undenkbar, in ein Caféhaus zu gehen, weil ich ja kein Taschengeld bekommen habe und meine Mutter mich sofort an den Haaren wieder 'rausgeschleift hätte. Außerdem hätt' ich eh keine Zeit gehabt, weil ich sofort, wenn ich von der Schule nach Haus' bin, sofort in die erste Musikstunde gehen mußte. Und dann auch noch Orchester und Kammermusik und weiß der Teufel. Also ich hab' einen Arbeitstag gehabt ab meinen 7. Lebensjahr wie ein mittlerer Manager, und das hat sich eher verstärkt.

SB: Und da bist Du trotzdem zum Lesen gekommen?

E. J.: Ja, also in der Zeit, doch, immer zwischendurch. Dann hab' ich Hörspiele gehört. Das war mein größtes Freizeitvergnügen. Und ab und zu Kino.

SB: Was hast Du gelesen zwischen 10 und 20? Eher programmhaft oder eher ...

E. J.: Nein, alles eigentlich, was mir unter die Finger gekommen ist. Mein Vater hat immer aus der Bibliothek sehr viele Bücher mitgebracht. Aber eben hauptsächlich Literatur und nicht Philosophie oder Theorie.

SB: Und schon richtig Weltliteratur?

E. J.: Ja, schon. Alle Ibsen-Stücke zum Beispiel hintereinander oder alle Goethe-Stücke, auch die frühen. So richtig vom Meter sozusagen. Schon als Kind eigentlich schon. Die Eva Meyer hat gesagt, wie sie Zarathustra gelesen hat, hat sie's erste Mal, obwohl sie immer gelesen hat und sehr viel gelesen hat, das erste Mal das Gefühl gehabt, wirklich etwas gelesen zu haben.

SB: Ahaa ...

E. J.: ... mit 18 oder so. Das hat mich doch sehr beeindruckt. Weil ich ja eher mit Philosophie nie was anfangen konnte und immer die konkreten, handfesten Sachen ...

SB: Und hast Du die Franzosen gelesen, XIX. Jahrhundert?

E. J.: Ja. Flaubert und Zola und Balzac.

SB: Und die Russen?

E. J.: Auch, ja. Sehr viele. Ich hab' auch den ganzen Krieg und Frieden gelesen. Ja. Alles.

SB: Und Ibsen hat Dich stark herausgefordert? Du hast auch eine „Nora" geschrieben ...

E. J.: Ja. Ja. Ich wollt halt ganz was anderes mit meinem Stück. Es ist halt ein politisches Lehrstück geworden. Aber das ist offenbar nicht die Zeit dafür. Ich find's auch jetzt mittlerweile furchtbar. Neulich hab' ich die Fahnen korrigiert, ich kann das kaum ertragen, ich find' das entsetzlich. Ich hab' mich vor Scham am Boden gewunden wie ein Wurm.

SB: Ja, was soll man dazu sagen?
(Lachen)
Wollen wir die Cassette umdrehen? Oder ist da noch ein kleines Stück?

E. J.: Nein, sie lebt, sie bewegt sich.

SB: Und Deine musikalischen Vorlieben? Ist es die Romantik? Schumann? Schubert?

E. J.: Nein, also das würde ich nicht unbedingt ... aus der „Klavierspielerin" meine musikalischen Vorlieben herausfinden. Schubert sicher. Ganz bestimmt nicht Schumann, überhaupt nicht. Leider Brahms, weil ich schon immer einen einfachen Geschmack gehabt habe. Mahler ...

SB: Warum „leider"?

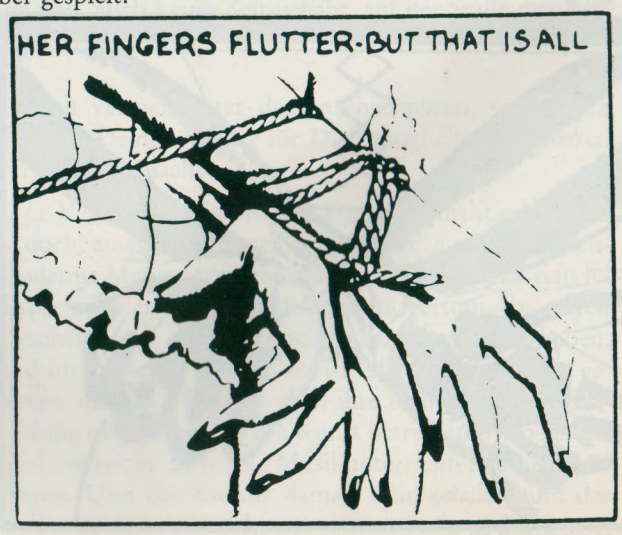
E. J.: Ja, ich mag die dick gesetzten Sachen ganz gern. Aber dann auch Berg, eben auch die 1. Wiener Schule, vor allem Mahler. Aber ich selbst hab' auch sehr viel neue Musik gespielt, auch auf der Orgel. Ich war eine der wenigen, die das auch auf der Orgel sehr viel gespielt haben.

SB: Das sind ja ganz viele Berührungspunkte mit der Patricia Jünger ...

E. J.: Neulich hat sie, wie sie da war, aber das ist auch schon länger her, die Kreissleriana und einen Teil der fis-moll-Sonate gespielt ...

SB: Kreissleriana ... höchste Schwierigkeitsgrade ...

E. J.: Ja. Die fis-moll-Sonate ist schon noch schwieriger. Es gibt Etuden von Schumann, die sind entsetzlich schwer, die hab' ich nicht gespielt. Ich hab' Brahms lieber gespielt.



SB: Ein Norddeutscher...

E. J.: ...hat aber hier gelebt. Hat auch gewußt, warum (Lachen)
Er war ja der Busenfreund von der Clara Schumann. Aber ich halt' Brahms für schwul.

SB: Ich auch.

E. J.: Du auch? Na fein, da sind wir schon zwei! Da können wir schon im Zweifel die Musikgeschichte revolutionieren!

SB: Und jetzt haben wir die Branka eben unterbrochen, wie sie erzählt hat, sie wurde vom Klavier weggeprügelt.

E. J.: Ja. Das ist ja unglaublich. Dein Vater war Pianist, nicht?

SB: Er war Pianist. Ja. Allerdings hat er die Ausbildung unterbrechen müssen. Durch den Krieg. Er lag vor Stalingrad, in einer Art Todeskompagnie, und ist dann von dort, was nahezu unmöglich war, geflüchtet, desertiert. So eine Art Künstlerstrafbataillon war das. Und daß er eben aus keiner traditionellen Musikerfamilie stammt. Er mußte sich gegen die eigene Mutter durchsetzen, die eigentlich nichts von ihm wissen wollte.

E. J.: Und sich an seiner Tochter gerächt hat. Das, was die Mutter... Das ist schon absurd!

SB: Ich glaub', bei Tschechov gibt's die Szene... wo der Mann seine Frau vom Klavier wegscheucht, bei Nacht, und einfach behauptet, er könne nicht schlafen, wenn sie übt.

E. J.: Ja, wie bei Clara und Robert Schumann. Der sagt ja, er könne nicht komponieren, wenn sie spielt. Dabei haben die extra ein zweites Klavier gekauft, weil sie für den Lebensunterhalt ihrer Familie gesorgt hat. Und sie durfte trotzdem nicht spielen, weil sie ihn beim Komponieren stört.

...

E. J.: Ganz unglaublich. Das durchzieht ja die ganze Musikgeschichte, die Töchter, die vom Klavier geprügelt worden sind. Außer sie haben so gefällig für die Freunde der Familie gespielt. Das wurde ihnen ja gestattet, im Bürgertum zumindest. Aber sobald es darüber hinausgegangen ist...

SB: Naja, mein Vater hat dann Restitutionswünsche gehabt und versucht, durch übergroße Förderung das zu kompensieren, was er mir vergällt hatte, als ich dann ein Blasinstrument lernte.

E. J.: Also auf einem Gebiet, wo Du nicht für ihn Konkurrenz werden konntest?

SB: Ja. Wo er mich begleitend einverleiben konnte.

E. J.: Aber auch die Fanny Hensel zum Beispiel, das war

ja auch eine Tragödie. Die war ja wirklich genialer als die Clara Schumann, da war der Bruder und der Vater, die das vollkommen, also wirklich rigide... und dabei war die wahrscheinlich begabter als der Felix - eben Mendelssohn.

SB: Ja, der Felix... die „Lieder ohne Worte" zum Beispiel, die unter seinem Namen erscheinen, da hat sie ja ganze Teile komponiert...

E. J.: ...ja, natürlich! Er hat sich das wie selbstverständlich angeeignet.

SB: Mit kleiner Fußnote hinten für sie in den Editionen. Und im Konzertprogramm verschwindet sie völlig.

...

E. J.: Ich hab' ein extremes Ekel- und Schamgefühl zu meinen Sachen.

SB: Geht Dir das mit veröffentlichten Sachen eher so oder...

E. J.: Nein.

SB: ...ganz generell?

E. J.: Deswegen hab' ich so Probleme, an meinen Sachen zu arbeiten, es ist... Mit der Klavierspielerin war das so, dann hält dieses Eins-Sein mit der Arbeit oder dieses Zustimmende noch so lange an, bis man's wirklich fertig geschrieben hat. Wirklich quälend wird es, wenn dieses Ekelgefühl schon vorher einsetzt, während Du im Arbeitsprozeß bist, während Du noch daran arbeitest das dann fühlst...

SB: Wie lange hast Du an der Klavierspielerin gearbeitet?

E. J.: Eineinhalb Jahre.

SB: Und das Schreiben am Tag?

E. J.: Ich schreib' wahnsinnig intensiv, aber nicht mehr als drei Stunden pro Tag.

SB: Und was ist, wenn's fertig ist. Ist das dann furchtbar, wenn die Fahnen kommen?

E. J.: Ja. Das ist schrecklich. Jetzt hab' ich, die bringen ja im Herbst ein paar von meinen Stücken heraus, diese Fahnen gelesen, und das war wirklich entsetzlich. Also auch die Nora. Ich hab' mich nur geschämt, vom Anfang bis zum Schluß und immer entsetzlich geschämt. Das hätt' ich nicht zulassen dürfen, das hätt' ich verhindern müssen, das ist eine Schlamperei, Du hast Dich nicht drum gekümmert und nun ist es gesetzt und Du kannst es nicht mehr verhindern.

...

E. J.: Hat Dich Deine Mutter geschlagen?

SB: Naja, also geohrfeigt hat sie mich schon öfter. Aber nicht richtig verprügelt.

SB: Also auch nicht ritualisiert?

E. J.: Nein. Nein.

SB: Wie lange lebt Ihr hier schon gemeinsam in diesem Haus?

E. J.: Naja, seit ich zwanzig bin.

SB: Hatte diese Kontinuität, dadurch, daß sich nichts ändert, vom Ort her, hat sie Dich behindert oder setzt sie möglicherweise auch etwas frei?

E. J.: Eher das letztere. Ich hab' schon das Gefühl, daß ich da unglaublich fixiert bin in meiner Arbeit auf diese Kontinuität. Das ist schon Vampirismus. Letztlich hat meine Mutter mir ja wirklich das Blut ausgesaugt.

SB: Wie alt war sie...

E. J.: ... sehr spät hat sie mich bekommen. Mit dreiundvierzig.

SB: Einziges Kind?

E. J.: Ja. Vor '45 konnten die kein Kind haben, das war zu gefährlich.

SB: Und hat sie je an eine Berufsausbildung für sich gedacht?

E. J.: Ja. Sie war berufstätig. Meine Mutter war Spitzenmanagerin. Meine Mutter hat ja Welthandel studiert. Die ist ja keine Hausfrau, meine Mutter. Sie hat ja, gut, das war begünstigt durch den Krieg, wo die Männer im Feld waren, Chefpositionen gehabt. Sie war Personalchefin bei Siemens. Chefpositionen über viele Männer auch, über Angestellte gehabt, wo das noch nicht so selbstverständlich war. Sie hat immer in kaufmännischen Positionen gearbeitet und sehr erfolgreich, sehr wild. Eine Herrscherin.

SB: Hat sie's auf den Haushalt übertragen?

E. J.: Haushaltsarbeit hat sie immer gehaßt. Die hat mein Vater gemacht. Es ist ja absolut irre, ich hab wirklich die Rollenumkehr ... sie hat zwar gekocht, weil das konnte er nicht, aber alle Putzarbeiten und auch Geschirrspülen usw. hat er gemacht.

SB: Es war aber eigentlich so, daß zwei berufstätige Partner ... und der Mann hat die ganze Hausarbeit gemacht und die Frau hat gekocht ...

E. J.: ... und das Kind reglementiert.

SB: Eigentlich ist das ein egalitäres Modell.

E. J.: Ja. Ich sag' ja, ich hab' eigentlich nicht erlebt, was so viele schreibende Frauen als Horror beschreiben. Den autoritären Vater zu Hause und der die Mutter terrorisiert.

SB: Hast Du Deinen Vater dafür gehaßt, daß er die niederen Tätigkeiten einfach so im Haus ...

E. J.: ... ich hab' ihn verachtet, meinen Vater. Aber nicht so sehr wegen dieser niederen Tätigkeit, sonst hätt' ich sie ja vielleicht machen müssen, sondern weil er so schwach war.

SB: Also eine typisch weibliche Eigenschaft an ihm gehaßt?

E. J.: Ja. Weil er eigentlich sich nicht auf meine Seite geschlagen oder ... ich weiß nicht. Heute tut's mir leid. Gegen die Klosterschule hat er gemeutert und er hat auch gegen die Sonntagsmesse, in der ich bis zum 13. Lebensjahr war, gemeutert und auch gegen so gewisse gesellschaftliche Dünkel meiner Mutter. Es ist ihm als Sozialdemokraten natürlich schon sehr zuwider gewesen.

SB: Und was hat Deine Mutter dazu gesagt? Hat sie Formeln gehabt, wie, was weiß ich, *'Das tut man nicht'* oder *'Das tun die Proleten?'*?

E. J.: Ja, genau. Einer der Gründe, warum sie mich in die Klosterschule geschickt hat, war, damit ich mir keinen Jargon angewöhne, daß ich ein 'reines Deutsch' spreche, meine Sprache nicht durch den Umgang mit proletarischen Kindern ... Mit dem Erfolg, daß ich nie richtig Wienerisch konnte, nie gelernt hab'.

SB: Du sprichst auch ein betont gepflegtes Deutsch.

E. J.: Ja, das ist, weil ich ja nie richtig auf der Straße ... ich hab' auch keine Zeit gehabt, auf der Sraße mit Kindern zu spielen.

...

SB: Ich versuch' jetzt dem nachzuspüren, was diesen Wunsch Deiner Mutter für Dich möglicherweise sozial verständlich macht.

E. J.: Verstehe, ja. Das ist mir eigentlich nicht erklärlich. Ja doch, einen Grund weiß ich. Sie hat in einer Handelsakademie Matura gemacht und das waren damals rein jüdische Schulen und im jüdischen Bürgertum, das waren Geschäftsleute, die ihre Töchter dahin geschickt haben, und im jüdischen Bürgertum ist es immer Tradition gewesen, daß die Mädchen eben ihre kaufmännische Ausbildung machen, aber auch Kunst betreiben. Also Schauspielunterricht nehmen, Musikunterricht nehmen und singen. Und das hat ihr damals sehr gefallen und das wollte sie für sich auch. *(fortgesetzt S. 40)*

IMAGINATIONEN DES ANDROGYNEN

Das Androgyne, ein Modewort, Markenzeichen für die Bekleidungsindustrie („unisex"), Titel für „Spiegel"-Kolportagegeschichten, Scheidemünze in der Emanzipationsdebatte, das Androgyne, ein Zauberwort, eine flimmernde Spur in der Vorstellung, kein konsensual definierbarer Begriff, sondern Metapher des Uneindeutigen, Faszination und Ärgernis über den beständig entgleitenden Sinn untrennbar verknüpfend. Nicht zuletzt in der Verklammerung von auf einen gesellschaftlichen Aktionsradius bezogenen Bedeutungen („Rollenklischees") mit privatesten Ausformungen von Erwartungen und (erotischen) Wünschen liegt ein Grund für die unausweichliche Koppelung von Attraktion und programmierter Enttäuschung bei der Beschäftigung mit diesem Thema: es entzieht sich nicht nur einer operationablen Festlegung von Bedeutung, sondern verweist zurück auf die individuelle Lebensgeschichte, Korrespondenzen im Innern des Subjekts, oft uneingestandene, im Verborgenen bleibende Ängst und Wünsche.

Androgynität: am Paradigma der Geschlechtszugehörigkeit die Durchschlagung aller Zuordnungen, Schattenrisse der Normen, ungewiß, ungesichert, unbestimmbar.

Das Medium des Androgynen ist das Imaginäre, Virtuelle, die Phantasie, der Möglichkeitssinn; daher die Befriedigung und die Frustration - die heimlichen Sehnsüchte, (auch) ein Anderer/eine Andere zu sein, oder auch: den heimlichen Wünschen einer „anderen" Verführung zu folgen (jenseits der deklarierten Hetero- oder Homosexualität), ausgespart, erleichternd und enttäuschend, der Zwang zu Realisierung. Das Androgyne, seine Kodifizierung, Repräsentation als Willkür der Erinnerungen und Assoziationen: ein Bogen von Bildern, Geschichten und Vorstellungen aus dem Bodensatz kärglicher humanistischer Bildung und den Zufällen der Lektüre:

Naheliegend, die Abkömmlinge, Nachbildungen des Hermaphroditos, Sohn der Aphrodite und des Hermes, auch diese beiden in früheren Schichten vor ihrer endgültigen Festlegung als Götterbote und Liebesgöttin durchaus vielgestaltige, ihr Geschlecht wechselnde Götter; Dionysos, dem männliche und weibliche Eigenschaften zugeschrieben werden, nach dem Tod seiner Mutter Semele von Zeus bis zu seiner endgültigen Geburt im Schenkel ausgetragen - Gegenbild zu der in voller Rüstung aus seinem Kopf entsprungenen Pallas Athene; die unzähligen Verwandlungen des Göttervaters selbst, die zahlreichen Doppelexistenzen und atemberaubenden Metamorphosen innerhalb der griechischen und römischen Mythologie, Circe, Proteus, Janus, nach Hocke der Gartengott Vertumnus, dem es erst in Gestalt eines schönen Marktweibs gelingt, der schönen Nymphe Pomona „einen Kuß zu rauben"[1]; am Ursprung der Welt in sehr vielen Religionen ein männlich-weiblicher Doppelgott[2]; emblematische Tiere; der Phönix, die Schildkröte. Geschlechtslos zumeist, in der christlichen Ikonographie, die ENGEL, die großen rauschenden mit dem bunten Gefieder und die kleinen pausbäckigen körperlosen (nur manchmal, an den Rändern, die Schleier vom Geschlecht hebend, eindeutige Buben und Mäderlengerl wie auf den Fresken Pinturicchios in der Bibliothek des Doms von Siena); Elfen und literarische Wunderwesen von manchmal beklemmender Unbestimmbarkeit, Mignon, Puck, überhaupt die Shakespeare-Bühne ein beständiges Was-Ihr-Wollt und Wie-Es-Euch-Gefällt, eine unaufhörliche Abfolge und Verwirrung von getauschten Kleidern, gewechseltem Geschlecht; das Repertoire an Hosenrollen bis zum Rosenkavalier, die Garbo als Königin Christine, Asta Nielsen und Sarah Bernhardt, die beide darauf bestehen den Hamelt zu spielen, Vermischung von Literatur und Realität, die als Matrose verkleidete Frau auf der Weltumseglung des Captain Wallis, Gustav Adolfs Page, Kleists Schwester Ulrike, George Sand (eine Frau von Stand, eine Frau in Bewegung, wie Ginka Steinwachs sie nennt), die Fürstin Windischgrätz, als eine der ersten in Wien knapp nach der Jahrhundertwende zum Staunen des Publikums in Reithosen, Herrensitz die Praterhauptallee entlangdonnernd; anders begründet, die kollektive Verwandlung in flachbusige, tippende und telefonierende Bubiköpfe, die ägyptische Sorte rauchen, auch: uniformbehoste Schaffnerinnen, Fließbandarbeiterinnen im blauen Overall. Der prüfende Blick des Kindes, des kleinen Mädchens in den Spiegel, und mit den Fingern die Halswirbelsäule hinauftasten, bis zum Schädelansatz, ob sie kurz genug geschnitten sind, die Haare, kein Unterschied zum Bruder, und später, das große Mädchen, in den Nächten des Schwarzen Kinos, über gesplittertes Glas und die aufgesprungenen Krusten im Asphalt, den Filzhut ins Gesicht gezogen, die Schultern breit machen

unter dem Trenchcoat, und diesen anderen Schritt versuchen, ausgreifend und nicht zu schnell, breitspurig, etwas steif in den Hüften (die Tarnung, sich nicht als Beute abheben von der Dunkelheit).
Hosenrollen, oft unabdingbar für die Aneignung von Welt, und schillernde Uneindeutigkeit: Die blassen Geschöpfe der präraffaelitischen Maler, manche Aktzeichnungen Klimts, Herzmanovsky-Orlandos Amazonenkadettin Cyparis aus dem „Maskenspiel der Genien", Virginia Woolfs Orlando ihrer- und seinerseits, Musils Chlarisse, die sich als Hermaphrodit ausgibt um Zutritt zum Männerbund zu erlangen, aber auch das Geschwisterpaar Ulrich und Agathe, Repräsentanten der „geheimnisvollen Doppelgeschlechtlichkeit der Seele", Heinrich und Mathilde, die zusammengewachsene Umarmung am Grund der Blauen Blume in Ofterdingens Traumbild gegen die selbstgenügsamen preziösen und maliziösen Geschöpfe der Décadence mit den kaltfunkelnden Augen.
Verwandlungen also und Vertauschungen, Täuschungen, chimärische Doppel-Körper und Körper-Doppel, Reduktionen und Verleugnungen; in bestimmten Epochen, zu bestimmten Zeiten bevorzugte Bilder, vorherrschende Bedeutungszusammenhänge, Dominieren einzelner Züge, deutlicheres Hervortreten bestimmter Valeurs. Auf einer horizontalen Linie:
etwa als Prototypen für die Uneindeutigkeit des Geschlechts der Hermaphrodit und der Engel – Überdeterminierung der Merkmale als Kriterium der Unentscheidbarkeit, die Vereinigung des Gegensätzlichen, der doppelte Code gegenüber der Löschung, Neutralisierung der Merkmale – in der Modernen Kunst etwa das Beispiel der schnurrbärtigen Mona Lisa von Duchamp gegenüber den stereometrischen Reduktionen der Körper in Futurismus und Konstruktivismus. Eine Gegenüberstellung mit anders gelagertem Sinn: der Wunsch/die Notwendigkeit jemand anderer zu sein in der Hosenrolle und der transvestitischen Verkleidung, die ein eindeutiges Erscheinungsbild intendiert (der doppelte Sinn wird ins Virtuelle zurückgedrängt, erst im Kontext, in den Zusammentreffen aktualisiert) versus das Bewußtsein von der Unvollständigkeit, das Abzielen auf ein Ganzes, Ergänzung durch Integration einer gegenpoligen Hälfte. So kontrastiert der romantische Wunsch nach Perpetuierung des Moments der Vereinigung und der harmonischen zukunftsgerichteten Ergänzung des (einigermaßen in sich klar getrennten Männlichen und Weiblichen) zu einer vollkommeneren, wahren Menschheit mit den hermaphroditischen Narzissen und Kastraten der Décadence, des Fin de siècle im Feld von Autosuffizienz, Autismus; Omnipotenz, Impotenz.

Den schillernden Bildern entspricht ein ebenso oszillierendes Bedeutungsspektrum, die Referenz im Virtuellen läßt die Bewertung schweben zwischen utopischen und regressiven Zügen, kühnen Entwürfen einer anderen Realität und dem Handlungsverzicht aus verhängnisvoller Leugnung der bestehenden, zwischen Aufbruch und Affirmation, Choc und Befriedung, Anpassung und Widerstand, Rebellion und falscher Versöhnung.
Das Androgyne als solches hat keine feststehende Bedeutung, es übernimmt Funktionen in Diskursen, solchen, die auf Subversion abzielen ebenso wie solchen, die auf Harmonisierung aus sind – ich verweise nur auf die Ambivalenz in den Egalitätsbestrebungen der alten wie der neuen Frauenbewegung.
Für eine neue Argumentation der Rekurs auf verschüttete Traditionen: aufgegriffen wird das Thema Androgynität in der Sexualitätsdebatte von der Jahrhundertwende zu den zwanziger Jahren; die Homosexuellenbewegung im Umkreis von Magnus Hirschfelds „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen" versucht den (biologistischen) Nachweis für die Existenz eines dritten Geschlechts zu führen, das auch für eine spezifische sexuelle Anziehung verantwortlich sein soll. Im genannten Publikationsorgan erscheint 1903 eine ausführliche Studie über „Die androgynische Idee des Lebens"[3], in der er den Nachweis einer kulturellen Präsenz des Doppelgeschlechtlichen zu führen versucht, mit ungeheurer Materialfülle, rekurrierend auf die Upamishaden ebenso wie auf Pyramidenzeichnungen, gnostische christliche und vom Kanon abweichende jüdische Überlieferungen der Schöpfungsgeschichte, nach denen die Erschaffung des Menschen kein sukzessiver Akt gewesen ist (keine Rippe mehr und keine weniger), sondern das Doppelwesen Adam, das von Gott an der Seite, dem Rücken entlang auseinandergeschnitten wird, die Hälften einander zukehrend...
Freud zitiert noch 1920 in „Jenseits des Lustprinzips" den Platonischen Mythos wie folgt:

> „Unser Leib war nämlich zuerst gar nicht ebenso gebildet wie jetzt; er war ganz anders. Erstens gab es drei Geschlechter, nicht bloß wie jetzt männlich und weiblich, sondern noch ein drittes, das die beiden vereinigte... das Mannweibliche...' Alles an diesen Menschen war aber doppelt, sie hatten also vier Hände und vier Füße, zwei Gesichter, doppelte Schamteile usw. Da ließ sich Zeus bewegen, jeden Menschen in zwei Teile zu teilen, ‚wie man Quitten zum Einmachen durchschneidet... Weil nun das ganze Wesen entzweigeschnitten war, trieb die Sehnsucht die beiden Hälften zusammen: sie um-

schlangen sich mit den Händen, verflochten sich ineinander im Verlangen, zusammenzuwachsen ..."[4]

Freud bedient sich der (von Fließ übernommenen) These von der ursprünglichen Bisexualität des Menschen schon früher, 1905 in den „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie": er versucht mit ihrer Hilfe das Phänomen der Homosexualität zu erklären und hebt im Gegensatz zu Hirschfelds biologistischen Argumentationen deren psychische Genese hervor. Anzumerken ist, daß Freud nie im Sinne normierter und normierender Zwangsheterosexualität argumentiert, er beruft sich vielmehr auf die angelegten, bewußten oder verdrängten homosexuellen Anteile und Erfahrungen in jedem Individuum (Erkenntnisse, die er unter anderem auch in seinen Untersuchungen über die Hysterie einsetzt).

Während die Argumentation mit dem „Mythos" für Hirschfeld und seine Mitarbeiter Beweiskraft für eine Anwesenheit im Realen erhält, rekurriert Freud ausdrücklich auf die Repräsentation in der Vorstellung und unterscheidet zwischen Faktischem und Dargestellten - das sei festgehalten, wie immer man seine Interpretation des folgenden Beispiels beurteilt, ob als Verfangenbleiben in phallozentristischer Sehweise oder als exakte Beschreibung für die herrschende Kultur. In der Studie „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci" erklärt Freud „androgyne Götterbilder" aus der infantilen Sexualtheorie, der „kindlichen Annahme des mütterlichen Penis", dem Konzept also der ursprünglich phallischen Mutter:

„Wir heißen ja diese Götterdarstellungen nur mißverständlich im ärztlichen Sinn des Wortes. Keine von ihnen vereinigt die wirklichen Genitalien beider Geschlechter, wie sie in manchen Mißbildungen vereinigt sind zum Abscheu jedes menschlichen Auges; sie fügen bloß den Brüsten als Abzeichen der Mütterlichkeit das männliche Glied hinzu, wie es in der ersten Vorstellung des Kindes vom Leibe der Mutter vorhanden war. Die Mythologie hat diese ehrwürdige, uranfänglich phantasierte Körperbildung der Mutter für die Gläubigen erhalten."[5]

Eine ähnliche Stelle findet sich im Aufsatz über infantile Sexualtheorien:

„Die Vorstellung des Weibes mit dem Penis kehrt noch spät in den Träumen des Erwachsenen wieder; in nächtlicher sexueller Erregung wirft er ein Weib nieder, entblößt es und bereitet sich zum Koitus, um dann beim Anblick des wohlausgebildeten Gliedes an Stelle der weiblichen Genitalien den Traum und die Erregung abzubrechen. Die zahlreichen Hermaphroditen des klassischen Altertums geben diese einst allgemeine infantile Vorstellung getreulich wieder."[6]

Vorstellungen von sexueller Identität werden zu künstlerischen Gestaltungsprinzipien. Der Hermaphrodit, Modell des manieristischen Prinzips der Concordia discors, Discordia concors[7] bis zur surrealistischen Forderung nach „Wiederherstellung des Ur-Zwitters, von dem alle Überlieferungen handeln und seiner über alles wünschenswerten und durch uns greifbar werdenden Inkarnation."[8]

Gleichzeitig auch der Künstler als Projektionsfigur: toposhaft immer wieder auftauchend als der, der beide Geschlechter vereinigt, als der, der mehr wissen muß - das Androgyne als „schöpferisches Prinzip" schlechthin, man denke nur an die bis zum Überdruß zitierte Virginia Woolf. Oder aber auch der, der ein anderes Geschlecht hat, über den Geschlechtern steht oder auf das Geschlecht verzichtet: der Kastrat, frei von den Verstrickungen irdischer Leidenschaften, der sich rückhaltlos der Kunst widmen kann, die Fähigkeit zur vollendeten Umsetzung besitzt - thematisiert unter anderem bereits in der Romantik, wie das folgende Zitat aus Achim von Arnims Erzählung „Angelika, die Genueserin, und Cosmus, der Seilspringer" belegt:

„Die Gräfin konnte wenig von dem Sänger unterscheiden; vieles Weinen hatte frühzeitig ihre Augen geschwächt ... ... Spoleto hatte eine sehr ausgebildete hohe Fistelstimme, und der Übergang von der eigentümlichen Bruststimme war so geschickt verborgen, daß mehrere Herren in der Nähe der Gräfin einander zuraunten, es sei ein Diskantsänger, und ihr Mit-

leiden für ihn äußerten. Die Gräfin verstand das, denn sie hatte während ihrer Reise das Deutsche sowohl verstehen als sprechen gelernt, aber sie konnte sich in ihrer italienischen Gesinnung die Ursach dieses Mitleids nicht erklären. Übte er doch eine Kunst, die ihm kein andrer, ohne gleiche Aufopferung nachbilden konnte, war er doch von unendlicher Verzweifelung, von unzähligem Unglück dadurch befreit; vielmehr war es ihr rührend, als er allein ein Duett zwischen Diana und Endymion, (als dieser auf die Jagd zieht) sang, wie er plötzlich mit seiner schönen Tiefe, mit seinem männlichen Tenor, die Versammlung erschreckte, die ihn im ersten Augenblick für einen Bauchredner halten mochte."[9]

Die Fundgrube Romantik: Man könnte sagen, daß in ihr das Prinzip des Eins-Fürs-Andere gilt, berührt vom „Zauberstab der Analogie", wie Novalis es nennt. Erotik und Ästhetik, sprich Poesie, stehen in enger Beziehung, wenn es darum geht, den fernen Entwurf einer Wiedervereinigung mit der Natur, einer glücklichen Vollendung der Menschheit anzustreben, auf einen kommenden Zustand anzuspielen. In der Besessenheit von der Idee, alles Trennende aufzuheben, kann der Entwurf des Androgynen geradezu als Leitbild figurieren, als eine, wie Friedrich Schlegel es nennt, „wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen und ganzen Menschheit".[10]

Gemeint ist keine Aufhebung der Geschlechterdifferenz - Friedrich Schlegel beharrt in seiner 1799 zur Zeit ihres Erscheinens skandalumwitterten „Lucinde" gerade auf dem Potential des Unterschieds: auf die fiktive Frage, ob denn Menschen nicht miteinander reden könnten, ohne danach zu fragen, ob sie Männer oder Frauen sind, meint er, „es wäre ja grob, mit einem reizenden Mädchen so zu reden, als ob sie ein geschlechtliches Amphibion wäre".[11] Die Grenzen zwischen Mann und Frau verschwimmen nicht, entscheidend ist vielmehr eine Neubewertung ihrer als einander ergänzend gesehenen Qualitäten (vor allem in den früheren Jahren der Romantik, als die Liebe noch vor der Religion rangiert, durch die sie später als Trägerin der Hoffnung auf Erlösung substituiert wird). Die „wunderbare Gleichheit" erweist sich als Erfindung derer, die vor kurzem noch die Ungleichheit behauptet haben, unverändert ist es der männliche Blick, der „weiblich" von „männlich" unterscheidet, eine kleine Modifikation des Systems, kein Wechsel des Zentrums. „Differenz" nur als Komplement zum Eigenen, trotz allen Bezugs auf die „Nachtseite" wird Identität noch nicht demontiert. Im Vorhandenen spielerischer Wechsel der Felder, kokette Unterwerfungsgesten. In der „Dithyrambischen Fantasie über die schönste Situation" die Schlegelsche Lieblingsphantasie: „wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern, wer den andern täuschender nachäffen kann, ob dir die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt, oder mir die anziehende Hingebung des Weibes."[12] Drei, vier Jahre später schreibt Friedrich von Gentz an Rahel Varnhagen: „Wissen Sie, Liebe, warum unser Verhältnis so groß und so vollkommen geworden ist? Indes ich will es Ihnen sagen. Sie sind ein unendlich produzierendes, ich bin ein unendlich empfangendes Wesen; Sie sind ein großer Mann: ich bin das erste aller Weiber, die je gelebt haben."[13] Die Konzeption des Geschlechterverhältnisses als idealer Begegnung von Gleichen richtete sich im Fall der Romantiker vor allem gegen die herkömmliche Institution Ehe: die Privilegierung der Liebe durchaus verstanden als ein gesellschaftliche Normen und Tabus durchschlagender Akt, wenn Schleiermacher in seinen Briefen über die Lucinde rein aus gesellschaftlicher Konvention geschlossene Ehen widernatürlicher findet „als die Ehen zwischen Bruder und Schwester".[14] Der Inzest als Gegenmodell zum gesellschaftlich Anerkannten, Rekurs auf gleichsam naturhaft gegebene Beziehungen, Versuch eines anderen Begründungszusammenhangs - ich verweise nur auf die häufige motivische Verknüpfung von Androgyn und Inzest. Die gleichwertigen vereinigten Geschlechter, die geschlechtliche Liebe überhaupt, wie sie das Ideal des Androgynen symbolisieren soll, gewinnt im Rahmen der romantischen Theorie ihrerseits Bedeutung für den Entwurf einer vollkommenen Geschichte der Zukunft (nach der triadischen Geschichtskonzeption mit dem Paradies, dem Goldenen Zeitalter am Anfang und am Ende der Ge-

schichte, mit dem Streben nach Harmonie, Heimkehr, Erlösung...) Als utopische Perspektive formuliert Schlegel das verklärte Bild in der Lucinde: „Wir beide werden noch einst in Einem Geiste anschauen, daß wir Blüten Einer Pflanze und Blätter Einer Blume sind, und mit Lächeln werden wir dann wissen, daß was wir jetzt nur Hoffnung nennen, eigentlich Erinnerung war."[15] Die Entsprechung der vegetabilisch geprägten Geschichtsapotheose findet sich in der Blauen Blume von Novalis: „In dem Kelche lag Eros selbst, über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleine Blüte schloß sich um beide her, so daß sie von den Hüften an in e i n e Blume verwandelt zu sein schienen."[16] Die kommende Vereinigung der Gegensätze, der Anspruch, die Dinge miteinander in Verbindung zu bringen (alles in allem enthalten) wird - in Analogie zum imaginierten Geschlechterverhältnis - vor allem an ein Medium gestellt, an die Poesie: ihr fällt die Aufgabe zu, die Wiedervereinigung mit der Natur zu leisten, sie allein ist in der Lage, einen dritten Zustand zu erreichen, der Natur und Unnatur, Gegenwart und Zukunft, Sinnlichkeit und Geistigkeit, Rationalität und Irrationalität verbindet. Verschmelzung von Kunst und Leben wird gesucht, und die Verschmelzungsidee auf die Schreibweise angewandt: im 116. Athenäums-Fragment wird die romantische Poesie als progressive Universalpoesie definiert, sie soll „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen" und „zwischen Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben".[17]

Dominieren in der Romantik Bilder von pflanzenhafter Verschmelzung und Gedankenexperimente von getauschten Rollen (wobei in Frage steht, wie die männlichen Entwürfe ihre eigene Suprematie angesichts des Weiblichen als Anderem wirklich aufzuheben imstande sind) - die Kunst als integratives Medium - so verschiebt sich das Motiv des Androgynen gegen die andere Jahrhundertwende zu mehr in Richtung auf Verwischen der Differenz, Unkenntlichkeit. Mario Praz zitiert D. H. Lawrence: „Flachbrüstige, kurzgeschorene, chemikalisierte Frauen unbestimmten Geschlechts/ und weibischweiche junge Männer noch ungestimmteren Geschlechts"[18]; es dominieren der Verzicht auf ein ergänzendes oder kontrastierendes Außen, künstliche Körper, die autochthon doppelte Funktionen vereinigen, selbst-genügsam, verzichtend auf den Austausch, der Zwitter, der Narziß, der sich selbst Liebender und Geliebter ist, die Tendenz zur Junggesellenmaschine, künstliche Geschöpfe, die den Gesetzen der Natur nicht mehr unterworfen sind, die Illusion der Heilung trägt nicht mehr, kein Vertrauen in die Natur, künstliche Höllen und Paradiese, fahlere Farben; die Kunst bildet den Gegenentwurf, sie setzt sich ab von der bestehenden Welt.

Im Vergleich zur Blauen Blume ein verändertes Bild, Lautréamonts Hermaphrodit „dort in dem Hain, umgeben von Blumen", „auf dem Rasen, der feucht ist von Tränen, in tiefem Schlummer": „In seinen Zügen vermählt sich männlichste Triebkraft mit der Anmut einer himmlischen Jungfrau. Nichts an ihm scheint natürlich, nicht einmal die Muskeln seines Körpers, die die harmonischen Umrisse weiblicher Formen durchbrechen."[19] Er definiert sich vor allem über die Unähnlichkeit mit den anderen Wesen, erscheint zurückgedrängt in die Einsamkeit, unberührbar - nicht allmächtig, sondern verdammt, sich selber zu genügen, nur träumend, daß er glücklich ist.

Vom Platonischen Mythos ist nichts geblieben als ein trauriger Reflex, Abglanz der uneinholbaren Umarmung:

> „Wenn er einen Mann und eine Frau sieht, die in einer Platanenallee spazierengehen, dann ist ihm, als spalte sich sein Körper von unten nach oben in zwei Teile und jeder neue Teil umarme einen der Spaziergänger; aber es ist nur eine Halluzination, und bald übernimmt die Vernunft von neuem die Herrschaft. Darum mischt er sich weder unter Männer noch unter Frauen: denn seine Scham, die aus der Idee entstand, er sei nur ein Scheusal, hindert ihn, seine glühende Sympathie, wem es auch sei, zu gewähren."[20]

Die Bruchlinie ist markiert, keine Hoffnung mehr auf Wiederversöhnung mit der Natur, Trauer und der Übergang zu entschlossenem Sich-Absetzen, programmatischer Verteidigung des narzißtischen Rückzugs. Auch in Hinblick auf das Interesse, den vorgegebenen Kreislauf der Natur zu durch-, unterbrechen werden Bisexualität, Homosexualität als mögliche Formen der Liebe thematisiert/verherrlicht, als die, die auf Prokreation verzichten (können), freigesetzt sind. Die Liebe, die erotische An-

ziehungskraft erscheint als ästhetisches Phänomen, manchmal lediglich als Ornament. „Bewunderung" und „Appetit auf Schönes" nennt es Baudelaire in der Erzählung „La Fanfarlo": „er betrachtete die Fortpflanzung als einen Fehler (eine Unvollkommenheit) der Liebe, die Schwangerschaft als eine von (giftigen) Spinnen hervorgerufene Seuche. Irgendwo hatte er geschrieben: ‚Die Engel sind Hermaphroditen und unfruchtbar.'"[21]

Zur idée fixe wird der triumphierende Hermaphrodit bei einem Autor der Décadence der Jahrhundertwende, bei Josephin Péladan. Nicht nur in seinem Roman „L'androgyne" (1891) spielt das Thema für die doppelte Diskussion von Kunstgeschöpf und Kunstschaffendem eine zentrale Rolle, in seinem „Amphithéâtre des sciences mortes" schreibt er: „Die Kunst hat ein übernatürliches Wesen geschaffen, den Androgyn, der selbst Venus in den Schatten stellt"[22] – surnaturel, über-natürlich nicht nur im Sinn von nicht-wirklich, sondern in der Bewertung von „über die Natur zu stellen".

Kunst und Leben sind endgültig auseinandergetreten.

Ein anderer, der nirgends zugehörig ist, der durch alle Raster fällt, beliebte Projektionsfigur für das unglückliche Bewußtsein par excellene: Heinrich von Kleist. Das „sichere Geschlecht", das zu suchen er seiner Halbschwester Ulrike im Neujahrswunsch für das Jahr 1800 zu suchen empfiehlt –

„Amphibion Du, das in zwei Elementen stets lebet,
Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.
Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser,
Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch!"[23]

– dieses „sichre Geschlecht" läßt sich lediglich als ein Aspekt der Bewegung sehen zwischen überlebens-, identitätssichernder Anerkennung von Normen und der Leuchtspur der maßlosen Wünsche. Diese Schwester, Beunruhigung zugleich und Garant anderer Möglichkeiten, die ihm mehr als einmal aus existenzbedrohenden Situationen hilft, aber über die er sich dann doch beklagt „so viel sie auch besitzen, so viel sie auch geben kann, an ihrem Busen läßt sich doch nicht ruhen".[24] In zwei Briefen mit in den entsprechenden Passagen nahezu identischem Wortlaut an Karoline von Schlieben und Adolfine von Werdeck nennt er sie eine „weibliche Heldenseele", eine „Heldenseele in einem Weiberkörper", „die von ihrem Geschlechte nichts hat als die Hüften, ein Mädchen, das orthographisch schreibt und handelt, nach dem Takte spielt und denkt".[25] Ambivalenz zwischen pflichtschuldigster Bewunderung: „Auch der leiseste Tadel ist zu bitter für ein Wesen, das keinen Fehler hat, als diesen, zu groß zu sein für ihr Geschlecht!" und Enttäuschung über fehlgeschlagene andere Erwartungen, wenn er sich über den „Mißgriff der Natur" beklagt, „als sie ein Wesen bildete, das weder Mann noch Weib ist, und das gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt?"[26] Hingegen mißlingt jede Konstruktion von Eindeutigkeit; der Versuch, den verordneten geordneten Verhältnissen Rechnung zu tragen, scheitert: In endlosen pädagogisierenden Triaden kann er weder seine Braut noch sich selbst überzeugen, daß ihre weibliche Bestimmung die sei, Mutter zu werden, die seine, ein vorbildlicher Staatsbürger. Gegen dieses Papierglück der Liebe, wie Kleist es Wilhelmine von Zenge ausmalt: was für eine andere Sprache, Herzlichkeit, Heftigkeit, wenn er über oder an Männer schreibt. Vom „Enthusiasmus der Freundschaft", wie er es nennt, getragen, die berühmte Liebeserklärungen an Ernst von Pfuel: „Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei Dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet", und kurz darauf der Ausruf: „Ich heirate niemals, sei Du die Frau mir, die Kinder und die Enkel!"[27] Es kann nicht darum gehen, Kleist der latenten oder manifesten Homosexualität zu überführen, die Briefe geben Hinweise auf ein viel umfassenderes Ungenügen an den gezogenen Grenzen, einer unerfüllbaren Maßlosigkeit in den Wünschen, das Mißlingen der Liebe erscheint nicht unbedingt als Effekt der Geschlechtszugehörigkeit, Rollenidentifikation: Dazu erscheinen ihm die Menschen auch zu wenig als abgegrenzte Personen, sie fluktuieren in Kraftfeldern: „Denn Menschen lassen sich, wie Metalle, zwar formen so lange sie warm sind; aber jede Berührung wirkt wieder anders auf sie ein, und nur wenn sie erkalten, wird ihre Gestalt bleibend", schreibt er im Juli 1801 an Frau von Werdeck.[28] Das Ungesi-

cherte, utopisches Potential und Verhängnis. Das „allgewaltige Bedürfnis", das ihm „die Lippe trocknet"[29], durchschlägt alle Grenzen, auch die der Vorstellbarkeit. „Ach es muß noch etwas anderes geben, als Liebe, Glück, Ruhm, x, y, z, wovon unsere Seelen nichts träumen", schreibt er an Rühle von Lilienstern.[30] In unerhörter Beschleunigung kann diese Sehnsucht, alle Sperren niederreißend, nur dem Tode zustürzen, man denke an die zärtlich-mörderische Litanei, das fieberhafte Wettsprechen zwischen ihm und seiner Todesgefährtin Henriette Vogel – was jeder dem anderen alles ist, unbegrenzte Verwandlungen:

> „Mein Jettchen, mein Herzchen, mein Liebes, mein Täubchen, mein Leben, mein liebes süßes Leben, mein Lebenslicht, mein Alles, mein Hab und Gut, meine Schlösser, Äcker, Wiesen und Weinberge, o Sonne meines Lebens, Sonne, Mond und Sterne, Himmel und Erde, meine Vergangenheit und Zukunft, meine Braut, mein Mädchen, meine liebe Freundin, mein Innerstes, mein Herzblut, meine Eingeweide, mein Augenstern, o, Liebste wie nenn ich Dich? Mein Goldkind, meine Perle, mein Edelstein, meine Krone, meine Königin und Kaiserin. Du lieber Liebling meines Herzens, mein Höchstes und Teuerstes, mein Alles und Jedes, mein Weib, meine Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein Nachruhm. Ach Du bist mein zweites besseres Ich, meine Tugenden, meine Verdienste, meine Hoffnung, die Vergebung meiner Sünden, meine Zukunft und Seligkeit, o, Himmelstöchterchen, mein Gotteskind, meine Fürsprecherin und Fürbitterin, mein Schutzengel, mein Cherubim und Seraph, wie lieb ich Dich! –"[31],

und sie antwortet: "Mein Heinrich, mein Süßtönender, mein Hyazinthenbeet, mein Wonnemeer, mein Morgen- und Abendrot, meine Äolsharfe, mein Tau, mein Friedensbogen, mein Schoßkindchen, mein liebstes Herz, meine Freude im Leid, meine Wiedergeburt, meine Freiheit, meine Fessel, mein Sabbath, mein Goldkelch, meine Luft, meine Wärme, mein Gedanke, mein teurer Sünder, mein Gewünschtes hier und jenseit, mein Augentrost, meine süßeste Sorge, meine schönste Tugend, mein Stolz, mein Beschützer, mein Gewissen, mein Wald, meine Herrlichkeit, mein Schwert und Helm, meine Großmut, meine rechte Hand, mein Paradies, meine Träne, meine Himmelsleiter, mein Johannes, mein Tasso, mein Ritter, mein Graf Wetter, mein zarter Page, mein Erzdichter, mein Kristall, mein Lebensquell, meine Rast, meine Trauerweide, mein Herr Schutz und Schirm, mein Hoffen und Harren, meine Träume, mein liebstes Sternbild, mein Schmeichelkätzchen, meine sichre Burg, mein Glück, mein Tod, mein Herzensnärrchen, meine Einsamkeit, mein Schiff, mein schönes Tal, meine Belohnung, mein Werther, mein Lethe, meine Wiege, mein Weihrauch und Myrrhen, meine Stimme, mein Richter, mein Heiliger, mein lieblicher Träumer, meine Sehnsucht, meine Seele, meine Nerven, mein goldner Spiegel, mein Rubin, meine Syringflöte, meine Dornenkrone, meine tausend Wunderwerke, mein Lehrer und mein Schüler, wie über alles Gedachte und zu Erdenkende lieb ich Dich."[33]

Zu Lebzeiten: alles wollen, vor allem das ganz andere. Jede Festlegung verabscheut er als Behinderung, empfindet aber auch den Mangel: „Ach, es ist meine angeborne Unart, nie den Augenblick ergreifen zu können, und immer an einem Ort zu leben, an welchem ich nicht bin, und in einer Zeit, die vorbei oder noch nicht da ist."[34] Verhängnis in den Liebesbeziehungen, aber auch bei den Abenteuern des Kopfs: ihn ekelt vor „zyklopischer Einseitigkeit"[35], die die umfassende Wahrnehmung torpediert, unter den Wissenschaften ist ihm „keine lieber als die andere"[36], wobei sich das Nicht-Wählen-Können oder -Wollen, um den Blick nicht zu verengen, verbindet mit dem Wunsch nach dem jeweils Abwesenden, das die Gegenwart entgleiten läßt. Er entscheidet sich dafür, sich für keinen eng umrissenen Wahrnehmungs- und Erkenntnismodus zu entscheiden: „Liebe Freundin", schreibt er an Adolfine von Werdeck, „sagen Sie mir, sind wir da, die Höhe der Sonne zu ermessen, oder uns an ihren Strahlen zu wärmen? Genießen! Genießen! Wo genießen wir? Mit dem Verstande oder mit dem Herzen? Ich will es nicht mehr binden und rädern, frei soll es die Flügel bewegen, ungezügelt um seine Sonne soll es fliegen, flöge es auch gefährlich, wie die Mücke um das Licht."[37] Die zerreißende Sehnsucht und das Bewußtsein ihrer Uneinlösbarkeit: Die Kunst erscheint immer noch als die Möglichkeit der geringsten Einschränkung, des geringsten Verzichts (abgesehen vom „Ruhm", den er sich erwerben will), immerhin ein Feld, in dem die Verstrickungen der Gesetze der Oberfläche vorübergehend ausgeschaltet werden können, das Undenkbare gedacht, das Unmögliche erprobt werden kann, keine notwendige Festlegung auf das eine oder auf das andere passieren muß, das einander Ausschließende nebeneinander (be)stehen kann.
Im Unglück nimmt er den Standpunkt des Experimentators ein.
In seinen Texten sabotiert er alle Sicherheit bietenden Kategoriesierungen. Das Androgyne im Sinne der Geschlechtszugehörigkeit erscheint nicht als zentrales Thema, obwohl es im Repertoire der Figuren genügend Beispiele zur Vermischung tradi-

tionell als „weiblich" und als „männlich" anerkannter Züge gibt - ganz abgesehen von der „Penthesilea" etwa der träumerische Prinz von Homburg gegen die entschiedene Natalie etc., Verwechslungen, Vertauschungen, die eine Rolle spielen (die zahlreichen Doppelgänger; die große Kleidertauschszene in der „Familie Schroffenstein", die Doppelung der Illusion der Eindeutigkeit gegen ein reales Verhüllen, während des phantasierten „Erkennens" einer im Gespräch antizipierten Hochzeitsnacht tauscht Ottokar mit Agnes die Kleider, damit sie für ihn gehalten wird, vergeblicher Versuch, sie vor den Mördern aus der Familie zu schützen). Das Androgyne im Sinn des unbestimmten, uneindeutigen Geschlechts erscheint allenfalls als Vignette im Geflecht des ambiguen, mehrdeutigen Sinns, das seine Texte kennzeichnet: das Androgyne sozusagen als Darstellungsprinzip (und gleichzeitig seine Aufhebung). Dem Bild des Amphibiums, das stärker als auf ein „weder noch" auf ein „beides zugleich" zielt, entspricht in den Texten der Kunstgriff des Paradox, durchgehalten über die Dramaturgie der „unmöglichen" Situationen (die Nacht der Erkenntnis etc.) über die Konfiguration der Personen (zugleich Engel und Teufel, Katze und Cherub...) bis in die Satz-, ja Wortstruktur hinein. Diese ständige (Kraft-)Anstrengung, Gegensätzliches zusammenzuzwingen/spannen, ohne die Widersprüche zu löschen (etwas von der Hochspannung, die die Wünsche zur Explosion treibt), die zentrifugalen Kräfte in einem vibrierenden Gleichgewicht zu halten. Das Paradox determiniert auch jene Schrift, die allgemein für den theoretischen Schlüssel zu Kleists Werk angesehen wird, den Aufsatz über das Marionettentheater: auch in jener Abhandlung über den Sündenfall des Bewußtseins bleibt dieser Widerspruch von bewußtloser Grazie und zu ihrer Reproduktion unfähiger Bewußtheit, Vernunft unaufgelöst, schwebend. Selbst das triadische Modell der Geschichte mit der verheißenen Erlösung, Wiedergewinnung des paradiesischen Zustands, dem versöhnenden, auf die Zukunft projizierten Modell der Romantiker ist für Kleist obsolet geworden; es bleibt hypothetisch, sein Funktionieren als reines Gedankenexperiment - kein einziges Modell, die Welt in einem „objektiven Zusammenhang" zu deuten, bleibt vor seinen Augen bestehen. Bestimmt vom Gedanken, „daß wir hier hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und das folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist"[38], ist alles im Hier und Jetzt abzuhandeln, innerhalb der „gebrechlichen Einrichtung dieser Welt". In den Stücken probiert er es aus, diesen Vor-Schein des synchronen Verhältnisses zu sich selbst, das Käthchen, ein Märchenspiel, die Verständigung über die Liebe zwischen Penthesilea und Achill, ein einziges Mal, auf der Grundlage der Täuschung. Seine Einsicht von der Nicht-Erkennbarkeit der Phänomene der äußeren Welt setzt er um in Texte; die flüchtige, ungesicherte Einsicht, subjektive Begrenztheit der Erkenntnis, die selten für den anderen, schon gar nicht für einen anderen Zustand gelten kann, provoziert eine Textproduktion, die ständig auf das Nicht-Habhaft-Werden der Wahrheit rekurriert, den entgleitenden Sinn inszeniert.

Die Fragwürdigkeit der Wahrnehmungsfähigkeit bezieht sich nicht allein auf die Außenwelt, nicht allein die Sinne, die den Kontakt herstellen, sind trügerisch, auch das „sich're Gefühl" als sechster Sinn ist nicht immer so sicher, der Blick nach innen verstellt.

Die Redeweise der Personen macht deutlich, daß sie ihrer selbst nicht habhaft werden können, als würde Kleist Freud vorwegnehmen, der die Auffassung vertritt, „daß das Bewußtsein nicht der allgemeinste Charakter der seelischen Vorgänge, sondern nur eine besondere Funktion derselben sein könnte"[39]: „Nicht wir wissen", sagt Kleist, „es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß".[40] Einer Grammatik des Unbewußten würde es entsprechen, dieser ständige Doppelsinn der Worte, die Wahrheit sagen in der Täuschung, sich täuschen in der Meinung, das Richtige zu sagen, Erkennen im Versehen und Versprechen, auf einer anderen Ebene weitersprechen, wenn die Rede stockt. Manchmal tödliche metonymische Verschiebung von Bedeutung: „Küsse, Bisse, das reimt sich": manchmal, aufblitzend, die Präsenz einer anderen Wahrheit wenn nichts mehr begriffen wird. Zufallsprodukte der Übereinstimmung der sichtbaren und der unsichtbaren Kräfte, kein willentlicher Zugang. Ein selbstgewisses Ich, das über sich selbst verfügen kann, gibt es nicht. Mit dieser Dekonstruktion, Dezentrierung des autonomen Subjekts greift Kleist weit vor:

„Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus", sagt Freud. „Ich bin/ist ein anderer", heißt es bei Nerval und Rimbaud.

Diesseits noch aller Konzepte von Geschlechtszugehörigkeit diese Prekarietät von Identität. Die Bilder des Androgynen liegen für Kleist bereits weit zurück. Keine Versöhnung ins Allgemein-Menschliche: seine Utopie liegt in der radikalen Destruktion. Nichts ist sicher, daher kann alles auch ganz anders sein.

Elisabeth Wiesmayr

Vortrag, gehalten anläßlich des Kärntner Frühlings 1984. Diktion und Wortlaut wurden beibehalten, auch um den Preis, daß gewisse Verkürzungen unaufgelöst bleiben.

Anmerkungen

1) Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957 (rde 50), p. 147; 2) u. a. in indischen und ägyptischen; aktuelle Belegbarkeit in der ethnologischen Feldforschung zu diversen „Naturvölkern"; 3) L. S. A. M. v. Römer, Über die androgynische Idee des lebens, in: Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen, hrsg. von Magnus Hirschfeld, V. Jahrgang (1903), Bd. II, p. 707 ff., wiederabgedruckt in: Jb. f. s. Z., Auswahl aus den Jahrgängen 1899–1923, hrsg. von Wolfgang Johann Schmidt, Frankfurt/M. und Paris 1984; 4) Sigmund Freud, GW XXIII, p. 62; 5) Sigmund Freud, GW VII, p. 167; 6) Sigmund Freud, GW VII , p. 178; 7) Vgl. G. R. Hokke, a. a. O. 8) André Breton, Du Surréalisme en ses oeuvres vives (1953), cit. nach: Arturo Schwarz, Die alchemistische Junggesellenmaschine, in: Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires. Katalog. Venezia-Martellago 1975, p. 165 9) Achim von Arnim, Angelika, die Genueserin, und Cosmus, der Seilspringer, in: Achim von Arnim, Erzählungen in einem Band, hrsg. von Walther Migge, München 1971, p. 238–278, p. 239; 10) Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. V, München etc. 1962, p. 13; 11) F. Schlegel, a. a. O., p. 34; 12) F. Schlegel, a. a. O., p. 12; 13) cit. nach: Marlis Gerhardt, Einleitung zu: Rahel Varnhagen. Jeder Wunsch wird Frivolität genannt. Briefe und Tagebücher, hrsg. von Marlis Gerhardt, Darmstadt und Neuwied 1983, p. 23; 14) cit. nach: Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, München 1983, p. 414; 15) F. Schlegel, a. a. o., p. 12; 16) Novalis, Schriften, Bd. I, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960, p. 300; 17) F. Schlegel, a. a. O., Bd. II, p. 182; 18) D. H. Lawrence, cit. nach: Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik, München 1970, Bd. 2, p. 251; 19) Lautréamont, Die Gesänge des Maldoror, München 1976, p. 57 f.; 20) Lautréamont, a. a. O., p. 59; 21) Charles Baudelaire, la Fanfarlo, in: Curiosités esthétiques. Paris: Ed. Garnier: „il considérait la reproduction comme un vice de l'amour, la grossesse comme une maladie d'araignée. Il a écrit qualque part: Les anges sont hermaphrodites et stériles." 22) cit. nach: Richard Exner: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes, in: Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern 1979, p. 17–54, p. 29: „L'art a créé un être surnaturel, l'androgyne, auprès duquel Vénus disparaît". Vgl. auch Mario Praz, a. a. O.; 23) Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1984 (im folgenden zitiert als K I und K II), Bd. I, p. 44; 24) K II, p. 664; 25) K II, p. 664; 26) K II, p. 676; 26 a) u. a. K II, p. 578; 27) K II, p. 749 f.; 28) K II, p. 579; 29) K II, p. 671; 30) K II, p. 678; 30) K I, p. 46; 31) K II, p. 917 f.; 32) fehlt; 33) K II, 917 f.; 34) K II, p. 677; 35) K II, p. 679; 36) K II, p. 629; 37) K II, p. 678; 38) K II, p. 636; 39) Sigmund Freud, GW XIII, p. 23; 40) K II, p. 323.

IDA sind SIE es IDA

Man kann nicht sagen warum weshalb und wieso. Aber es war so. Gertrude traf Ida. Gertrude als Gertrude. Und Ida.
Ida war ihr Name.

Worüber reden wir, fragte Gertrude Stein. Ja, worüber reden wir, sagte Ida. Wir reden über das Leben. Das Leben und Krieg und Frieden und Eis am Stiel und über die Langeweile. Reden wir über die Langeweile. Die Langeweile gibt es. Das ist hübsch, sagte Gertrude Stein. Das ist nett, da wissen wir immer, was wir zu tun haben. Wir sitzen einfach da und langweilen uns. Wir langweilen uns, morgens und abends und mittags. Wir langweilen uns den ganzen Tag. Das ist einfach so. Wir sitzen da und langweilen uns. Aer dann passieren plötzlich komische Dinge, sagte Ida. Es gibt nichts Komisches, aber es passieren plötzlich komische Dinge.

Ich habe ein sehr komisches Gefühl, sagte Ida. Ein Gefühl, als ginge es darum, etwas zu sein, und das ist es, was mich weitertreibt. Ich wechsle immerzu. Ich sage zu mir, Ida, und das rüttelt mich auf, und dann sitze ich wieder still. Aber ich empfinde etwas, wirklich, ich empfinde etwas.

Ida liebe Ida, sagte Gertrude, Du bist mein Zwilling. Dein Name ist Winnie. Winnie wie Winnie. Winnie weil sie immer gewinnt. Winnie gewinnt immer. Wenn man gewinnt, verliert man nicht, und wenn man verliert, gewinnt man nicht. Das ist einfach so. Winnie liebe Winnie.

Gertrude Stein schrieb Briefe und sie ging spazieren und sie fuhr Auto und sie saß und redete. Das war es, was sie tat. So verging ihr Leben. Es war eine komische Art Leben, das Gertrude führte. Ida saß und

ruhte und erwartete Besuch. Aber nicht lange. Was lange weilt langweilt. So ist das. Ida wußte alles über Gertrude. Gertrude wußte alles über Ida. Ida, sagte sie, liebe Ida. Du bist mein Zwilling. Du bist sehr schön. Ich will, daß Du schön bist. Für dich und für mich.

Es gab wirklich nichts zu tun. Aber wenn man allein lebte, war Zählen eine Beschäftigung. Zählen und Erzählen. Gertrude Stein zählte Geld. Am liebsten zählte Gertrude Stein Geld. Es gab Geld und es gab nichts zu tun. Also zählte Gertrude Stein Geld. Und Ida saß und ruhte. Es war ein nettes Leben. So eine Art zu leben. Es war nett. Alle fanden das. Alle fanden es nett. Es war einfach so. Nett.

Ich bin gern da, wo ich bin, sagte Ida. Ich rede gern, sagte Ida. Ich rede gern von Offizieren. Die kommen aus Omaha oder Oklahoma. Sie tragen eine Uniform und sie geben Befehle. Sie heißen Sam Hamlin. Sie heiraten einen. Ja, das ist es, was sie tun. Aber das interessiert einen nicht. Sie verlassen einen und gehen nach Connecticut. Der einzige Weg Connecticut zu verlassen ist fortzugehen.
Ida sagte noch, es sei so angenehm, sanfte Musik zu hören. Und sie kenne eine Frau in Kalifornien. Ihr Name sei Eleanor Angel. Sie sei nie entmutigt, sie gehe immer spazieren. Allein und mit dem Hund.
Ida sagte noch mehr, sie sagte immer nette kleine Sachen und dann heiratete sie Frank Arthur.

Es gibt und gab dafür keinen Grund, überhaupt keinen Grund, aber Gertrude hielt Ausschau nach einem Hund. Nach einem kleinen Hund und nach einem großen Hund. Es war ganz leicht, entweder nach einem kleinen oder nach einem großen Hund Ausschau zu halten. Es war ganz einfach. Gertrude Stein liebte Hunde. Das war es, was sie tat. Kleine und große.

Mich interessiert es nicht, wenn jemand Philipp heißt, sagte Ida. Philipp ist ein langweiliger Name. Mich interessiert, ob etwas über mich geschrieben worden ist, sagte Gertrude Stein. Aber es war nichts geschrieben worden. Über Gertrude Stein. So saß man einfach da und wartete. Das war angenehm.

Ein kleiner Hund sollte Claudine heißen, sagte Ida. Aber dann muß er wieder fortgehen. Fortgehen ist nie monoton. Es scheint nur so. Ich werde immer fortgehen. Es gibt so viele Arten fortzugehen. Ich beschließe nie zu heiraten und nie Kinder zu haben und keine Mutter zu sein. Das ist es, was ich beschließe, sagte Ida. Ich beschließe, nur noch mit mir selber zu reden. Das ist es, was ich beschließe. Ja, sagte Ida, ja, ja.

Gertrude Stein sagte, sie wolle sich einen Lebensunterhalt verdienen. Einfach so. Mit Reden oder mit Fotographieren. Das sei so interessant. Man sprach mit sich selber und hatte nichs zu tun. Ida sagte, sie wolle sich eines Tages das Leben nehmen, früher oder später. Sie werde aus einem Fenster springen. Früher oder später. Das sei nicht interessant. Es sei aber so.

There is no sky, no there is no sky. And why.
For the very simple reason that there is no sky.
Not in America not in American religion and why.
Why is there no sky.
Because that is why.
There is only air and no sky. That is why.
That is why there are skyscrapers
And Ameerican literature and Spanisch painting.
That is why.

Ich sitze gern und sehe die Bäume wachsen, sagte Gertrude Stein. Und ich habe zwei Brüder. Einen großen Bruder und einen kleinen Bruder. Den großen Bruder mag ich nicht und den kleinen Bruder mag ich sehr, sagte Gertrude Stein. Und wenn ich rede, dann hören sie zu, sagte Gertrude. Sie können gar nichts anderes tun. Sie hören zu.

Einmal habe ich ein weißes Orchideenfeld gesehen, sagte Ida. Da war mir, als ob ich träumte, ich sei in Virginia und ich sei verheiratet. Aber dann war ich verheiratet und wir zogen nach Ohio. Ich liebte niemanden in Ohio.

Gertrude sagte, ich ging einmal von Washington nach Wyoming. Ich hatte viel Geld ausgegeben und zählte nicht mehr. Ich zählte die Länder nicht mehr, in denen ich gewesen war, natürlich nicht, ich tat das nicht mehr. Man hat immer zwei Heimatländer, sagte Gertrude Stein, das, wo man geboren ist, und das, wo man hingehört. Das zweite ist romantisch, es ist nicht wirklich aber es ist wirklich da, sagte Gertrude Stein.

Einmal kam ein Mann aus Alabama und sein Name war Frederick. Frederick ist ein hübscher Name. Ich war nicht mit ihm verheiratet, sagte Ida. Aber ich hätte mit ihm verheiratet sein können, sagte Ida. Das sind die traurigsten aller Wörter. Hätte sein können. Das ist es, was Ida sagte.

Auf irgendeine Art verläßt man immer jeden Ort. Man kann in Wyoming spazierengehen und man

kann in Texas spazierengehen. In Texas gibt es jemanden. Sein Name ist Duncan. Man spricht mit Duncan. Und es ist so einfach keine Mutter zu sein. Wirklich. Man kann es sich kaum vorstellen. Aber es ist so. Von Texas geht man nach Tennessee.

In Minnesota, sagte Ida, bin ich gesessen und habe geweint. Ich stand so allein im Zwielicht und war nicht mehr jung. Andrew Hamilton kam aus Boston. Wir haben geheiratet und haben geweint. Wir standen so allein im Zwielicht. Glauben Sie es oder glauben Sie es nicht. Boston liegt in Massachussets. Glauben Sie oder glauben Sie es nicht. Ich kann jetzt weinen.

Nicht in Bay Shore, nicht in Louisiana, nicht in North Carolina, nicht in South Carolina, nein, in Colorado, es war in Colorado, wo ich einen Dalmatinerhund kaufte, sagte Gertrude. Sein Name war William. William kam aus Washington und hatte Heimweh. Dalmatinerhunde haben immer Heimweh. Das ist eine komische Sache. Es gibt nicht wirklich viele komische Sachen. Aber das ist eine komische Sache. Wirklich.

Als ich verheiratet war, nahm ich das sehr gut auf, sagte Ida. Ich verließ Montana und tat damit eine ganze Menge. Fortgehen ist einfach. Es ist alles, was man tut. Es ist wie Tanzen. Tanzen ist sich umherbewegen und sich umherbewegen ist tanzen. Das ist hübsch. Es verändert sich so wenig.

Das ist wie Krieg, sagte Gertrude Stein. Tanzen ist wie Krieg. Es geht immer vor und zurück und es verändert sich so wenig. Das ist hübsch. Kriege sind etwas für Regierungen, sagte Gertrude Stein. Und Regierungen sind alle gleich. Sie sind vatermäßig. Es gibt zu viel Vatermäßiges. Väter sind immer deprimierend. Aber unsere Familie hatte einen.

Was hat man von einer unglücklichen Kindheit, sagte Ida. Was hat man von einem unglücklichen Irgendwas? Man heiratet und man heiratet nicht. Und immer gibt es einen Mann. Und sein Name ist Eugene Thomas. Und sein Name ist Gerald Seaton. Und immer ist er im Begriff fortzugehen. Niemand kann sagen, daß er nicht im Begriff ist fortzugehen. Und immer lachte William, sagte Ida, und dann verfiel er ins Dichten.

If the outside puts a value on you
and all your inside gets to be outside,
yes, you may be a success,
but in a way you are a failure.

Theorien sind immer albern, sagte Gertrude Stein. Wenn man denkt dichtet man nicht und wenn man dichtet denkt man nicht. Das ist nicht das einzige zu tun mögliche aber man tut es. Man lebt sein Leben. Man tut überhaupt nichts. Man sitzt und ruht. Und immer passiert etwas. Das ist interessant.

Das Leben ist immer dieses oder jenes und manchmal beides, sagte Ida. Andrew war immer einer von Zweien. Er war so vollkommen einer von Zweien, daß er zwei war. Ich wußte irgendwie wer Andrew war. Machen Sie daraus was Sie wollen. Er weinte und niemals waren Tränen in seinen Augen. Ich wußte irgendwie wer Andrew war. Machen Sie daraus was Sie wollen. Niemals hatte jemand einfach Andrew zu Andrew gesagt. Ich aber rief:
Andrew. Du. Andrew. Da bist Du.

Das war das, sagte Gertrude. Das ist eine Sache und das Schreiben ist eine andere Sache. Jedermann hat seine Sache. Ich habe meine Sache. Und meine Sache ist das Schreiben, ich bin ganz sicher, daß es das ist, sagte Gertrude Stein. To try is to die. Die Wörter gehören mir, ich bin ganz sicher. Ich fange jetzt an mit Wörtern, die Bedeutung haben, sagte Gertrude Stein. Das ist es, was Gertrude sagte.

Textvorlage: Gertrude Stein: Ida. Suhrkamp. 1984

Helma Scheer

Ankündigungen

Am 23./24. November 1984 veranstaltet das Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft der TH Darmstadt ein Symposium zum Thema

WEIBLICHKEIT - EIN POETISCHES KONZEPT?

Über den Eingang von Weiblichkeits-Bewußtsein in literarische Produktion und literaturwissenschaftliche Analyse. Nähere Informationen erhalten Interessierte von Barbara Lersch, Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft, FB 2, TH Darmstadt, Hochschulstraße 1, 6100 Darmstadt.

Das Frauenmuseum in 53 Bonn 1, Im Krausfeld 10, zeigt ab 22. September 1984 im Rahmen der ersten Bonner Kunstwoche die 5. große Themenausstellung

UTOPIA

Eingeladen sind ca. 60 Künstlerinnen aus dem In- und Ausland (u. a. Gerlinde Beck, Linda Christanell, Ulrike Ottinger). Vernissage 22. 9. 1984 20 h (Di-So 15.00-18.00 h)

Krista Beinstein zeigt ihre Wanderausstellung (mit Performance unter Mitarbeit von Brunhilde von der Puije)

FREE FUCKING

vom 4.-15. September 1984 im Wiener Frauencafé, Lange Gasse 11, 1080 Wien; vom 7.-21. November 1984 in der Galerie HOSI-Zentrum, Novaragasse 40, 1020 Wien; im Februar 1985 in der Hamburger Frauenkneipe, Stresemannstr. 60, 2000 Hamburg 50; danach in Köln und Berlin (Termine standen bei Redaktionsschluß noch nicht fest).

LITERATUR, DIE UNS AUFGEFALLEN IST

Rose Ausländer, Hügel/aus Äther/unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966–1975, S. Fischer, Frankfurt/M 1984

Rose Ausländer, Im Aschenregen/die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976, S. Fischer, Frankfurt/M 1984 (Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Helmut Braun)

Simone de Beauvoir, Soll man de Sade verbrennen. Szczesny Verlag, München 1964

Rita Bischof, Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne. Matthes & Seitz Verlag, München 1984

Lettres de Chopin et de Georges Sand 1836–1839, editions la cartoixa, Palma de Mallorca, MCMLCCV

Marina Cvetaeva, Erzählung von Sonecka (übersetzt von Margarete Ditterich), Lilith Verlag, Berlin 1984 (erscheint Oktober 1984)

Marguerite Duras, die Englische Geliebte, Stroemfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt/M 1984

Marguerite Duras, India Song. Brinkmann & Bose, Berlin 1984

Marguerite Duras, Zerstören sagt sie. Brinkmann & Bose, Berlin 1984

Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Katalog. Fröhlich & Kaufmann, Berlin 1984

Helga Geyer-Ryan, Der andere Roman. Versuch über die verdrängte Ästhetik des Populären. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1983

Claude Jaquinot/Jaques Delaye, Die Händler ungeborenen Lebens, Verlag Pierre-Marcel Favre, Genf 1984

Clarice Lispector, Passion nach G.H. (übersetzt von Christiane Schrübbers, bearbeitet von Sarita Brand), Lilith Verlag, Berlin 1984 (erscheint im Oktober 1984)

Arnost Lustig, Die Ungeliebte. Aus dem Tagebuch einer Siebzehnjährigen. Roitman Verlag, München 1984

Friederike Mayröcker, Reise durch die Nacht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1984

Rune Mields, ‚Das Wort betreffend'. subjektiv-objektiv. Rainer Verlag, Berlin 1984

Libuše Moníková, Das Schloß als Diskurs. Die Entstehung der Macht aus Projektion. In: Sprache im technischen Zeitalter 85/1983

Andreas Okopenko, Kindernazi. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1984

Thomas Pynchon, Die Enden der Parabel (übersetzt von Elfriede Jelinek), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1981

Christa Reinig, Die Frau im Brunnen. Roman. Verlag Frauenoffensive, München 1984

Michèle Sarde, Colette, libre et entravée. Stock, Paris 1984

Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Eva Weissweiler unter Mitarbeit von Susanna Ludwig. Stroemfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt/M 1984

Victor Segalen, Aufbruch in das Land der Wirklichkeit. Qumran, Frankfurt und Paris 1984

Rainer Stammer (Hg), Reichsautobahnen. Pyramiden des Dritten Reichs. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos. Jonas Verlag, Marburg 1982

Gertrude Stein, Ein Geburtstagsbuch (englisch - deutsch, übersetzt von Sylvia Lichtenberg) Lilith Verlag, Berlin 1984 (erscheint im Dezember 1984)

Sissi Tax, marieluise fleißer: schreiben, überleben. ein biographischer versuch. Stroemfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt 1984

Der weibliche Blick. Katalog (herausgegeben von Edith Almhofer). Wien 1984

UNSERE (LIEBE) FRAU IN EINEM ZIMMER ICH SPRECHE NICHT

I. (praktizieren)
An das Zimmer:
Liebes Zimmer,
ein Tisch ohne Stuhl ein Tisch ohne Schrank ein Tisch ohne Bett ein Tisch auf dem keine Handschuhe liegen ein Tisch ohne ein Zimmer ein Zimmer von außen Außen ist auch ein Zimmer. Innen drinnen im Zimmer: Ein Stuhl ein Schrank ein Bett ein Bild ein Spiegel ein Fenster nach draußen in ein Zimmer. Ein Tisch auf dem Handschuhe liegen. Im Schrank stapeln Tücher Kleider Kämme Bürsten Schleifen Fahnen Farben. Über dem Stuhl hängen Ranken Reben Ruten. In das Bild ist das Muster „Unsere (Liebe) Frau" genäht. Im Spiegel spiegelt eine Frau in einem Zimmer - Die Frau dreht sich um - Sie hat sich in Erinnerung wie sie sich immer wieder umdreht wie sich beim Umdrehen ein Luftzug auf ihrem Gesicht verstärkt und immer wieder sind es ihre Augen die sie mehr wahrnimmt als das was sie sieht immer wieder dreht sie sich um - Sie öffnet ihren Mund - Als sie sich umdreht Dunkelheit legt sich aus ihrem aufgeklappten Lippenloch aus einem Zimmer in ein Zimmer

Liebes Zimmer,
da hörst Du auf Dich umzudrehen - Und wieder drehst Du Dich um - Eine Erinnerung kehrt als eine hauchdünne Spiegelung durch das Fenster in das dunkle Außen nach innen drinnen in ein Zimmer zurück - Da ist kein spezifisches Gewicht, nicht die nötige Wärmemenge - Die Frau in einem Zimmer gibt sich einfältig rätselhaft, himmlisch kugelig, eine sphärische Raute. Hinter dem Zimmer - Zimmer an Zimmer - Ist sie der Leidenschaft ihrer Bewegungen ergeben. hin und her unstetig - zittern drehen fließen gleiten hüpfen immer an dem selben ähnlichen Ort
„wegbringen der Zeit"
gleich einer Leiche in der sie ihre feierliche Stimme birgt und bewahrt „ohne Widerrede" nicht nennt „ausdrücklich stumm" ungenau gesagt schweigt sie in aller Stille „eine Falle für das Anerkannte" ein Anschlag auf die allgemeine Würdigung die von der Negativität losgelöst bleibt und vor der Grenze zum Überfluß. Negativität und Überfluß sind fort und fort eine Augenstille und eine Behauptung die nicht wahr und nicht falsch ist, die aber ungeordnet, kreuz und quer an einer Übermittlung wirkt. Eine Frau sieht wie die Regenbogenhaut ihrer Augen schillert. Sie schwingt wippt webt und flicht ihr Haar mit Schleifen umwunden zusammengeknüpft verhüllt „umhüllte Braut" - Dunst - Deine Kleider in Deinem Schrank sind ein blaugraues Blendwerk. Deine List sind Deine schnellen drehenden Gesten - Deine Finger treiben empor wieseln hier und hier sortieren sammeln „ganz vorzüglich" Dornen die Du eilig zu einer prächtigen Krone zusammenfügst - Als Verlorene Entehrte Geschundene Entjungferte - Als Zubringerin - betrogen um die Wollust der einen bösen Tat - wirbelst Du Ranken Reben und Ruten vom Stuhl auf den Boden „setz Dich" es wird kalt „zieh Deinen Mantel an" verberge Dein Gesicht umwickle Deine Hände „drehe um und um" nagel Deine Füße fest ans Holz.
Die Frau sitzt umgekehrt auf dem leergeräumten Stuhl. Ihre verborgenen Hände bewegen sich im Überfluß
„wegbringen der Zeit"
Unsere (Liebe) Frau im Bild: Befruchtet ohne entjungfert zu sein: eine die empfangen hat ohne entehrt befleckt geschunden gefallen - in einem schlauen Alptraum benutzt „nicht und nie" die Scham zerstört - betrogen um die Wollust der einen bösen Tat
In einem Zimmer - Zimmer an Zimmer - wirft Unsere (Liebe) Frau einen nackten Knabenkörper durch ein Fenster nach außen in ein Zimmer. Der Knabe zerschellt auf dem Boden, platzt auf und verblutet zwischen klebrigen Ranken Reben und Ruten. Im Zimmer sitzt eine Frau umgekehrt auf einem Stuhl „umhüllte Braut". Auf dem Tisch liegen Handschuhe. Im Spiegel spiegelt eine Frau in einem Zimmer. Die Frau kriecht - vereinigt an einem bestimmten Ort - türmt Dornen auf - um eine Krone zu winden. Unsere (Liebe) Frau lacht. Das Muster im Bild hat sich verschoben.
Du gehst in Deinem Mantel verborgen Dein Kopf mit Tüchern verschnürt über die umwickelten Hände - Du nimmst die Handschuhe vom Tisch und streifst sie darüber - Deine Füße mit Nägeln beschwert - vom Stuhl zum Schrank vom Schrank zum Bett vom Bett zum Abbild Unsere (Liebe) Frau vom Abbild zum Spiegel in dem eine Frau in einem Zimmer spiegelt. Die Frau kriecht auf dem Boden um Dornen zu suchen
„verbinde sie zu einem Kreis"
„starr und steif sein" wimmelt durcheinander „dre-

he und verbinde“ regelgerecht und planmäßig. Die Frau setzt sich auf den leeren Stuhl. Dorn um Dorn flicht sie ein Flechtwerk verschränkte und übergreifende „starr und steif sein“ um Deine drehenden Hände drehst Du Dich ständig um. In der Mitte die Dornenkrone - Als Zeichen der Herrschermacht - Als Sinn scherzhafter Verletzung - als Bild kreiselnde Hände Blutstropfen für Blutstropfen herausgestochen blutig blutbefleckt Deine Hände verbluten.

Unser (Liebe) Frau lacht

Gefahr - „zusammen mit“ durch sie hindurch dazugeben Unsere (Liebe) Frau wirft eine Dornenkrone durch das Fenster, außerhalb des Ortes. an einem ähnlichen Ort ist auch ein Zimmer. es ist dunkel. Deine Dunkelheit hat keine Angst. Du hörst Deine Schritte auf Deinem Boden. Vom Spiegel zum Abbild vom Abbild zum Bett vom Bett zum Schrank vom Schrank zum Stuhl vom Stuhl zum Tisch auf dem Tisch liegt eine Dornenkrone. Deine Füße mit Nägeln durchstochen ritzen Linien in Deinen Boden kreuzen Vertiefungen Vereinigungen von Tisch und Stuhl Schrank und Bett Spiegel und Abbild. Gleichheiten Identitäten Möglichkeiten Behauptungen unsichere Ähnlichkeiten „umherstreifend“ legst Du Dich nieder auf Dein Bett. Farben Fahnen Tücher Kämme Bürsten Schleifen Kleider auf Dich gehäuft - eingebettet ungeordnet hineingelegt - In Deinem verhüllten Kopf träumt es - „zottiges Tierhaar“ Du kämmst und bürstest Dein Haar wie etwas Lebendiges - „träumt es“ - werden - unter Deinem Mantel - „brennt es“ - „wegbringen der Zeit“

In der Dunkelheit kannst Du nicht sehen was Du träumen könntest (gib mir etwas dazu durch mich hindurch) die Luft erneuern verstänkern verunreinigen verseuchen

Unsere (Liebe) Frau schäft

Im Spiegel spiegelt eine Frau in einem Zimmer. Die Frau im Zimmer betrachtet ihre blutenden Finger - fleischig zerrissen (denkst Du an die Dornenkrone zurück?) Die Frau denkt nicht rückwärts: verwirrt verwickelt wipfelnd und wiegend: sie ist ein Bauwerk der Vorzeit. ein Gedenkstein. geronnen und hart mit Fleich steinähnlichem Aussehen. Sie steht auf - geht vom Stuhl zum Schrank. ein Schrank ist leer so leer wie ein Stuhl. Auf dem Tisch liegen keine Handschuhe auf dem Boden weiten sich Ranken Ruten und Reben „anmaßend sein“ Du stopfst Lappen um Deine Füße. leise soll es sein. sehr leise. Sie mißt den Ort aus und die Ähnlichkeiten . des Ortes „Drehpunkt, Mittelpunkt, Zielpunkt „in Bewegung sein“ mit angemessenem Maß drumherum - um die Schritte Symmetrie: mitten in der Zerlegbarkeit Deiner geometrischen Figuren beginnt Dein Schlaf:

Eine Leiche ist wahr
Der Herr ist draußen
Hinter dem Fenster scheint es dunkel von außen innen drinnen herein. Im Spiegel spiegelt eine Frau in einem dunklen Zimmer, bedeckt mit Tüchern Fahnen Bürsten Kämmen Schleifen Kleidern Farben färben die Hüllen auf dem Gesicht gold und grün. so schwarz. das Schwarz soll leise sein. sehr leise soll es sein: Eine Behauptung: Dein Atem im Schlaf verrät ein Mangel an Ebenmaß

II. (produzieren)

In einem dunklen Zimmer zerstreut Umherliegendes zusammengetragen und durch ein Fenster nach draußen in einen geschlossenen dunklen Raum werfen. Ein Zimmer der Dinge in dem es dunkel ist.

III. (provozieren)

In einem Zimmer ist es hell. Die Wände sind aus grauem Beton. rechts oben ein quadratisches Fen-

ster. unter dem Fenster hängt ein Spiegel in dem sich der Teil eines leeren hellen Zimmers wiederfindet. Es wäre möglich: durch das Fenster in einen anderen geschlossenen Raum zu sehen. Der Raum ist mit Dunkelheit verpackt. es wäre möglich: daß in dem dunkel verpackten Zimmer dunkle Abbilder von Einrichtungsgegenständen hineingeworfen stillstehen. es wäre möglich. innen drinnen eine hin und her Bewegung „innen drinnen spricht eine Möglichkeit" Das Sprechen als brennender wollüstiger Körper will sich selbst aufbrechen. Die Bauchrednerin „treiben stoßen jagen verfolgen werfen" innen drinnen habsüchtig gierig begehren. Die Möglichkeit wäre ein Bekenntnis - ein Ort des Tanzes „ich schlage Dich weil Du mir ähnlich siehst" - in kleinen Tanzschritten gehen - ein heftiges Gefühl der Abneigung gegen jedes Eine: Schritt für Schritt: die Verfolgung nicht aufgeben - bis zur nächsten Leichenbestattung.
Von Hier beobachte ich in der Ferne das Vorrükken eines feierlichen Umzuges. In der Ferne halte ich eine Frau an der Hand. Sie gehen beide so - ohne sich zu kennen. Neben dem Zimmer ist noch ein Zimmer es wäre möglich: daß eine Frau aus dem Fenster schaut und sie sieht wie zwei Frauen Hand in Hand aus der Ferne auf ein Zimmer zugehen - bis zu einer verschlossenen Tür - wenn sie nicht zwischen ihren geometrischen Figuren eingeschlafen wäre. in einem anderen Zimmer wäre es möglich: daß eine Frau aus dem Fenster schaut und sie sieht wie zwei Frauen - ohne ihre Hände voneinander zu lösen - die eine Frau (die versuchen wird etwas zu sagen) öffnet die Tür - wenn sie nicht auf ihrem Bett unter Fahnen Tücher Kämme Bürsten Schleifen - das verhüllte Gesicht gold und grün - eingeschlafen wäre. Im Traum fällt ein Traum in sie hinein - der Ausruf des Erstaunens eines Traumes - „sieh in den Traum hinein" zwei Frauen halten sich an der Hand - die eine Frau die den Versuch machen wird irgendetwas zu sagen - öffnet die Tür zu einem Zimmer
In dem Zimmer ist es hell. Die Wände sind aus grauem Beton. rechts oben ist ein quadratisches Fenster. Eine Frau - die etwas sagen wird - wendet Gewalt an.
Sie sagt zu einer Frau: „Komm herein"
die Frau läßt ihre Hand los und kommt. Sie sieht im Spiegel unter dem Fenster daß eine Frau ein leeres helles Zimmer betritt. Eine Frau sagt: „warte hier auf mich, ich werde zurückkommen. Als Pfand für die Form meines Körpers lasse ich dir ein Sprechen da."
Sie spricht: der Kreis ist eine absichtliche zweckhafte Bewegung - aber er ist auch eine Verstümmlung.
Eine Frau geht aus dem Zimmer
Eine Frau in einem hellen Zimmer rollt und biegt sich - ganz langsam - in verdrehten kleinen Tanzschritten mitten in einer absichtlichen zweckhaften Bewegung - Körper und Körperformen in ihrem Gedächtnis Einschnitte Hohlräume Kerben Breschen Löcher Keile Scharten in der Mitte eines Ringes. Die Frau denkt mit Freude an die Verstümmelungen. Ich verletze schwer damit es nie wieder heilt; spalte Teile aus Kugeln und Ellipsoiden - schneide heraus - kreuze Linien und Ebenen. Die Frau sieht im Spiegel eine Frau in einem hellen leeren Zimmer tanzen. Ihr Haar klebt unangenehm dunkel an ihrem Gesicht. An ihren Lippen - Gaumen - Zunge - in ihrem Kehlkopf an ihren Stimmbändern platzen eitrige Blasen auf die sich schwarz einzufärben beginnen. Ein Schwarz das still ist. Und der Tod ist nah. sich erheben - vor dem Tode stehen während Du aufstehst. zwischen ihren Lippen schmeckt es bitter schwarz. Ein Schwarz - das so bitter und still ist. Ich esse das Schwarz bis alles in mir drinnen schwarz und still ist „zum Schweigen bringen wenn es vor Hunger erbricht" den Hunger verwunden bis er stumm und schwarz ist es wäre möglich: in einem schwarzen Zimmer könnten Gegenstände hineingeworfen stillstehen. Das Zimmer der Dinge. Ein Tisch ein Stuhl ein Bett ein Schrank Ruten Ranken und Reben dazwischen Reste eines Knabenkörpers an den Rändern rot von Blut das schwarz ist. Auf dem Tisch liegen keine Handschuhe im Schrank stapeln Fahnen Farben Tücher Kämme Bürsten Schleifen. Unter dem Tisch liegt eine Dornenkrone. Unsere (Liebe) Frau im Bild liegt auf einer Totenbahre und schläft nach einer doppelten Tat einen Tod aus
Eine Frau die gesprochen hat sitzt am Fluß im Gras vor einem Tisch. der Tisch ist hoch der Tisch ist leer ein Tisch ohne Stuhl ein Tisch ohne Fenster ein Tisch ohne Zimmer

An das Zimmer:
Liebes Zimmer,
Deine Lippen sind eine ansteckende Krankheit Dein Kehlkopf eine Nachbildung des Todes Deine Stimmbänder gehören zur gleichen Familie der würdevollen Leichen Du tanzt in Dir leer und hell. Im Spiegel spiegelt eine Frau die an einem Fluß im Gras vor einem Tisch sitzt. Schiffe gleiten durch den Spiegel (ich höre keine Töne) Schiffe mit Erde beladen mit Hügeln und Landschaften, die auf der anderen Seite des Endes unsortiert auf einen Haufen geschüttet werden. Eine Frau in einem Spiegel hat keinen Tod um ihr Sprechen hineinzutun, die schon gesprochen hat. und zwei Schiffe treffen sich aus verbranntem Holz von einem Ende und vom anderen Ende. Ich sehe den Schiffen hinterher und wieder fahren sie eine Fracht von Landschaften auf ihren Ladeflächen von der einen Seite zu anderen Seite von der anderen Seite zur einen Seite des En-

des. Die Spaten zum Herunterschaufeln stecken in den Hügeln. Fahnen, graublau besprenkelt, liegen zusammengefaltet am Bug. Eine Frau sieht im Spiegel wie eine Frau am Fluß aus dem Gras aufsteht. Sie schnallt sich einen Tisch auf den Rücken und kehrt in ein Zimmer zurück. Die Frau im Zimmer sieht im Spiegel wie der Fluß - Als schwarzer Spiegel - zerbricht trotz der unüberwindlichen tollkühnen Hüter diese grimmigen Wächter mit Stab Zepter und Stütze aus dem Herrschaftsgebiet, bricht etwas, wird etwas aufgebogen.
Eine Frau tritt ein in ein Zimmer. auf ihrem Rükken trägt sie schwer einen Tisch. Ein Tisch ist ein Gewicht und eine Notwendigkeit. Das Weibliche dieser Frau ist ein Rhombus und ein Möglichkeitsoperator - denn unter dem Tod ist ihr Heim - darüberhinaus - das Machen und Tun - wieder zurück. Sie sieht eine Frau auf dem Boden - ihren Rücken an die Wand gelehnt über ihrem Kopf ein zerbrochener Spiegel über dem zerbrochenen Spiegel ein Fenster. Die Tür eines Zimmers bleibt offen. Die Landschaft in der geöffneten Tür ist ein kleiner dunkler Mann auf dem weit-oben Grat eines Bergkammes. wie lustig er springt. immer wieder - hoch - auf seine Füße zurück. Der ferne Berg ist dunkel wie der Mann der Himmel ist reich an einem Sinnbild der Freudigkeit - wie froh er doch springt - eine festliche und unterhaltende Veranstaltung - auf den Boden zurück - Eine Frau stellt einen Tisch in die Mitte eines Zimmers. Sie spricht zu einer Frau die die Form ihres Körpers auf dem Fußboden krümmt ihre schwarzen Lippen im Schoß verborgen der sticht und brennt.
Sie spricht: wenn der Ursprung des Seins rundum mit Grenzzeichen versehen ist, ist die Wirklichkeit ein lustiges Spiel - ein vergnügliches Kreisspringen - Auf - und ab - Das Nichts - ohne Ursprung und grenzenlos - ist nichts als eine treibende Bewegung - innen drinnen macht und tut es sich - preßt ritzt reißt schneidet fährt heftig ziellos hin und her daneben nebeneinander. Die Ähnlichkeit des Nichts ist die Sprache - sie ist weiter nichts als eine treibende Bewegung. die aber genau von oben nach unten in die Richtung auf den Erdmittelpunkt zustrebt - Linien, die sich niemals biegen oder krümmen denn das Sprechen ist mit einem Verrat verbunden. Im Nichts ist die Bewegung ohne Ziel - im Sprechen ist das Ziel der Verrat - denn der Verrat ist die Fähigkeit des Sehens - so wie das Sprechen eine Macht der Augen ist. Das Nichts und die Sprache ist die Verletzung der Sitte und des Gesetzes - eine Verbrechernatur - in ihren Bewegungen greifen sie an. Die Sprache von oben nach unten in die Richtung auf den Erdmittelpunkt - das Nichts in einer ziellosen hin-und-her-Heftigkeit bis zum „äußersten Ort" unter dem „äußersten Ort" (nach dem Verrat) beginnt das Dritte, das in seiner Quadraturbewegung die Negation von Nichts und Sprache ist. Das Dritte reinigt das Sein von der fröhlichen Eins denn die Eins (fröhliches Sein) und die Zwei (Nichts und Sprache) ist ein bleibender Mangel, der zwar vergnüglich stimmt - aber dieser Frohsinn ist eine Täuschung der die Drei und somit die Vier hintergeht. Die Negation negiert nicht den Verrat in dem die Negierung den Verrat zum Verschwinden bringt und so in das fröhliche Sein zurückführt, sondern die Negation legitimiert durch die Negierung den Verrat und befreit ihn so von jeder Wertigkeit - weder gut noch schlecht - das ist in der Drei die Öffnung zur Vier. Der Verrat ist zwar ein Wert - da auch gegen ihn etwas gewendet werden wird - und so ist der Verrat ein Werden, aber er ist nicht dies und nicht das, er führt in die Negativität zum Überfluß. Eine Frau als Weib=Bild gleich Nichts=Sprache, das mit Bewußtheit einen Verrat begeht ist vom fröhlichen Sein (das nichts weiter ist als enttäuschtes Nichts) gelöst, und so begreift sich der legitimierte Verrat und spricht: Der Tod gehört mir: Die Sprache der Frau ist der legitimierte Verrat der zum Überfluß führt.
Eine Frau sagt zu einer Frau: „komm her, denn du hast das Zeichen eines Weib=Bild eine Ähnlichkeit zu Nichts und Sprache ein Sprechen zu Wollust und Tod."
Eine Frau auf dem Fußboden zusammengekrüppelt, setzt sich auffällig gerade, mit Daumen und Zeigefinger ihrer rechten Hand biegt sie ihre Lippen auseinander, zerrt ihre Zunge heraus. der ganze Innenraum ihres Mundes, Schlund und Kehle leuchten schwarz. Schwarze Hautfetzen flattern zu Boden. Ihr Hals, identisch mit einem Gefäß, ist mit einer schwarzen Flüssigkeit gefüllt, die steigt und ergänzt - Lücken Ritzen und Nischen beseitigt. Eine klebrige schwarze Flüssigkeit rinnt aus den Mundwinkeln über Kinn und Hals - das Schweigen ist schwarz ein Schmerz und eine absichtliche stille Ablehnung je etwas sagen zu wollen. Eine Landschaft in der offenen Tür ist ein dunkler hoher Berg auf dem ein kleiner dunkler Mann hoch springt - und zurück - der Himmel färbt immer prächtiger ein Sinnbild der Fröhlichkeit.
„komm her" sagt eine Frau
und streicht mit ihren Händen einen Tisch glatt.
Eine Frau erhebt sich. Sie läßt Daumen und Zeigefinger aus ihren Lippen fallen. Ihr Gang ist ein schäumendes Gewebe Auf=und Absteigen, Hin=und Hergehen - in der Schwebe gären ihre Füße. Aus ihrem Mund fächelt eine schwarze Sinnlichkeit
„leg dich hier hin" sagt eine Frau
und macht den Tisch von ihren Händen frei
Eine Frau breitet ihren Körper auf einem Tisch

aus, den Leib wollüstig vorgewölbt. Der Kopf hängt von einer Tischkante herab - und Haar - unangenehm dunkel - schwindet farblich in der Dunkelheit des hohen Berges. Eine Frau holt Farben

aus ihren Taschen und mit ihren Fingerspitzen färbt sie das herabhängende schwankende Gesicht in gold und grün. es wäre möglich: daß eine Frau in einem Zimmer aus dem Fenster nach außen in ein Zimmer schaut - und eine knieende Frau sieht, die das Gesicht einer Frau mit gold und grün bestreicht - wenn sie nicht auf einem Bett unter Farben Tücher Bürsten Kämme Schleifen und blaugraue Kleider eingeschlafen wäre. Unter dem Fenster hängt ein Spiegel in dem ein Zimmer spiegelt. In dem Zimmer ist eine Frau zwischen geometrischen Figuren eingeschlafen. es wäre möglich: daß sie aus dem Fenster nach draußen in ein Zimmer schaut und eine Frau auf einem Tisch liegen sieht - deren vor Wollust aufgedunsener Körper eine Frau mit schwarzer Farbe einreibt - aber die Frau schläft - Unter dem Fenster hängt ein Spiegel in dem ein Zimmer spiegelt - in der Dunkelheit des Zimmers ein Tisch ein Stuhl ein Schrank ein Bett. Auf dem Tisch liegen keine Handschuhe. Im Schrank stapeln Fahnen Farben Tücher Bürsten Kämme Schleifen Kleider. Unter dem Tisch liegt eine Dornenkrone. Um den Stuhl herum Ranken Ruten und Reben in den Hohlräumen verwesende Teile eines Knabenkörpers. In einem Abbild ist Unsere (Liebe) Frau die sich aus ihrem Schlaf reckt und gleich schüttelt sie die Betten ihrer Totenbahre. es beginnt zu schneien. In allen Spiegeln schneit es. Schnee fällt auf eine schlafende Frau - auf Fahnen Farben Tücher Bürsten Kämme Schleifen und blaugraue Blendwerke - Schnee fällt auf eine schlafende Frau - bedeckt Linien und geritzte Geometrie. Schnee fällt in das Zimmer der Dinge Unsere (Liebe) Frau versinkt im Schnee. Eine Frau öffnet über einem zerbrochenen Spiegel ein Fenster. Ich sehe einen Streifen Land - zwischen Meer und Strand - auf dem drei frische Gräber ausgehoben sind. Ich winke hinaus in die Ferne des Meeres. Ein Schiff fährt labyrinthische Bahnen. Die schwarzen Segel flattern im Wind. Eine Frau winkt. Schiffe kreuzen vorbei - beladen mit mehr (viel) mehr frevelhaftem Übermut - verteilen sie zerhauene Körper ins Meer. Inseln aus Körperteilen gegen Sonnenuntergang. Eine Frau an einem offenen Fenster stampft mit ihren Füßen. Ein Zimmer beginnt sich zu dehnen. Eine Weite um sie herum entsteht, in der sich die Laute von Tieren bemerkbar machen. Füchse und Wölfe streifen durch dichtes Untergehölz. Eine stille dunkle Nacht in der ich die Töne von Tieren höre. Eine Frau mit gelbschwarzgestreiftem Tigerfell beklebt, entfernt sich von einem offenen Fenster und hechelt um einen Tisch - sie läuft geschmeidig auf allen Vieren mit breiten Händen - geöffnete Kreise Ellipsen Quadrate durchkreuzt sie und drängt sie zu einem Ende hin, das sich wieder öffnet zu anderen Zeichen und Linien. Ihr Atem ist heiß unter der rosa Zunge. Sie spürt weißen Schleim an ihrem Gaumen, der sich sammelt und über die fleischige Zunge nach draußen dringt. Ihre Augen beginnen ins Gelbliche zu schimmern. Mit

flachen Händen betastet sie jeden Zentimeter Fleisch Muskeln Haut Horn und Haar einer Frau die auf einem Tisch liegt. Die Frau ist in ihrer Wollust wie ausgelöscht - nur ein endloses Aufstöhnen preßt sich „bis zum Ende hin" als etwas Schwarzes aus ihrer Kehle - öffnet ihre Lippen zu einer Flucht aus einem Zimmer in ein Zimmer. ein fremdes Würgen und Zittern „vorwärts" weiter - ein weißes Gedärm schlängelt sich durch die Speiseröhre über die schwarz-geschwollene Zunge nach außen. Eine Frau schreckt zurück. Sie will „allem ein Ende" bereiten sie zieht zerrt immer schneller an der weißen schleimigen Röhre voller Widerwillen für die Frau die würgt und bricht
„steh auf" sagt sie „steh endlich auf"
ihre Stimme ist rauh und heiß. Eine Frau hebt eine Frau von einem Tisch und wirft sie durch eine geöffnete Tür aus einem Zimmer. Dort liegt eine Frau - das Ende des weißen Geschlinges in ihrer Kehle verhakt - vor einem hohen dunklen Berg - der Himmel steigert sich zu einer „sehr überaus" großen Fröhlichkeit - springt ein kleiner dunkler Mann auf und zurück. Ich erträume mir auf der Rückseite des Berges ein tiefes Tal das bis zur letzten oberen Grenze mit flüssigem Blei gefüllt ist. Ein Feuer das aufströmt und wieder verlöscht und immer wieder ausbricht „Aus" Feuer und Blei haben kein Zimmer. Durch eine offengebliebene Tür kommt eine Frau in ein Zimmer gekrochen und gierig zieht sie das ausgestoßene Gedärm zurück über den Mund in sich hinein. Eine Frau senkt ihren riesig gefiederten Kopf über das gold-grün gefärbte Gesicht einer Frau und verschließt ihr die Lippen mit einem Kuß. Mit einer sich heftig ausbreitenden Übelkeit spürt eine Frau wie sich eine Frau unter ihrem Kuss zusammenzieht. Ganz nah sieht sie das eine Auge einer Frau das schleimig und durchsichtig sich verdreht und auseinanderbricht. Du erhebst Dich - lehnst Dich an die Wand und weinst vor Ekel. Ich - meine feindselige Gesinnung - mein starrer Blick solange auf Deine Leiche gerichtet - bis ich Deinen Leichnam als Fenster sehe - so werde ich Dich urbar machen zu Staub und Asche - eine Unze aufpeitschendes Narkotikum - und mein Verstand wird geschwätzig sein. So beginnt die Frau sich darstellerisch vorzuführen. Ein Verfahren der Frau - sie erdichtet und gestaltet sich selbst aus einer Leiche die dem Sinnbild Nichts und Sprache gleicht Weib und Bild, Wollust und Tod. Eine Frau verläßt ein Zimmer auf ihrem Rücken trägt sie eine Leiche
sie sagt „es war einmal eine Frau - die war gut"
am Ende der Geschichte ist sie weder dies noch das sie ist eine Frau die sagt: der Tod gehört mir: und mein Sprechen wird ein Verrat sein (hin zum Überfluß)

Ulrike Bock

Liberta Sadis et corpus masochianum

Monika Treut
die grausame Frau:
zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch
Stroemfeld/Roter Stern
Basel und Frankfurt/M., 1984

> „... es waren *übersinnliche Menschen*, welche im Leiden einen Genuß fanden, welche die furchtbarsten Qualen, ja den Tod suchten wie andere die Freude, und so ein *Übersinnlicher* bin ich, Madame."/„Geben Sie nur acht, daß Sie dabei nicht auch zum Märtyrer der Liebe, zum *Märtyrer des Weibes* werden." (Venus im Pelz)

„die grausame Frau", die mit de Sade und Sacher-Masoch die Möglichkeit, die Titelbehauptung durch Kleinschreibung des Prädikats usw. für möglich zu halten, nicht ausschließt, stammt von Monika Treut. Das Dispositiv der „Grausamen Frau" stammt aus dem XIX. Jahrhundert. Dessen Autor heißt Krafft-Ebing. Sadomasochistische Praktiken seien Veranstaltungen des blutigen Ernstes, aus „perverser" Anlage geborene Manifestationen der Herrschaft eines Menschen über einen anderen: dies Mißverständnis zieht sich von der Sexualwissenschaft des vorigen Jahrhunderts bis ins heutige Alltagsbewußtsein. Im Zentrum steht eine Figur voll alter und neuer Mysterien: die grausame Frau. Ein Bild, das in seiner Überzeichnung die Forderung eines Menschenrechts festhält; den Freiheitszustand zu verwirklichen gegen seinen alltäglichen Verrat. So der Klappentext.
Monika Treuts als Szene/Dissertation angelegte Arbeit geht von der als Evidenz gesetzten grenzenlosen Herrschaft der grausamen Frau dreifach aus, deren Maßlosigkeit ihrer textuellen Praxis koextensiv ist: Kapitel 1/ „Juliette" - Die grausame Frau und der ruchlose Philosoph/ Kapitel 2/ Exkurs/ Psychopathia sexualis: Die grausame Frau und ihr masochistischer Partner/ Kapitel 3/ „Venus im Pelz" - Eine literarische Maske der grausamen Frau. Soweit der Aufbau.

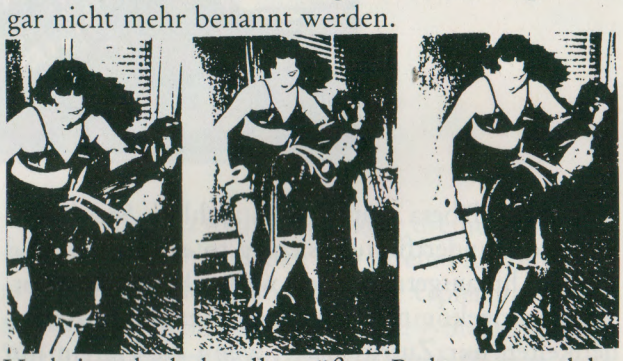
Die systematische Zentralstellung des Exkurses zur Psychopathia sexualis Krafft-Ebings (1886) desorganisiert das Phänomen einer Gefangennahme, das durch den Psycho-Pathologen doppelt berufen worden ist: die (posthume) Verkupplung der Namen zweier Männer, die je für sich die literarische Praxis revolutioniert haben, um den Preis der Verwerfung des textuellen Corpus und die Schöpfung einer außerhalb ihres Gegensatzes undenkbaren komplementären Einheit, die die theoretischen Implikationen der Komplexität sadianischer Libertinage und die der Materialität der masochistischen Phantasie nicht mehr zu reflektieren vermag.

Krafft-Ebings Psychopathia leitet mit ihrem aus der Untersuchung von Kriminalfällen bezogenen kohärenten, klinischen Begriffssystem die Geschichte einer ideologischen Verkennung ein, deren Prägnanz durch die Zuschreibung einer Metonymie von Autor und Erfindung (Sadist/Sadismus; Masochist/Masochismus) weit davon entfernt ist, harmlos zu sein. Der Psycho-Pathologe heterosexualisierte, dualisierte und sezierte in komplementär-geschlossene Begriffsprägungen krankhafter Abweichungen, um das Dispositiv phantasmatischer, libidinöser textueller Praktiken der Kraft des eigenen Verlagens zu entmächtigen. Auch verbietet er, die sade'sche und masochistische Perversion als Abschaffung eines absoluten Garanten für Normen-/Gesetze zu denken, deren Sinn die Enteignung des eigenen und des anderen Körpers von der Sprache der Institutionen wäre, insofern die Perversion als solche nicht präzis zuschreibbar sei.
Die fatale Abtrennung der textuellen Matrix von den Namen de Sades und Sacher-Masochs zum Zwecke der voreiligen Indienstnahme für eine falsche, pseudodifferentielle sado-masochistische Einheit, deren vorfreud'sche Genese die Psychoanalyse eher zementierte als problematisierte, hat wirkungsgeschichtlich dennoch exquisite Distinktionen hervorgebracht.

Das Oeuvre de Sades ist nach den divinen Ehrfurchtsbezeugungen des Surrealismus Gegenstand tiefsinniger, an Geschichtsphilosophie und Psychoanalyse orientierter Reflexion geworden, immer wieder überdacht und erneuert durch Klossowski, Blanchot, de Beauvoir, Barthes und die Tel-Quel Gruppe, um nur einige zu nennen. Solange eine vollständige Werkausgabe de Sades im deutschsprachigen Raum immer noch fehlt, muß sie hier provisorisch bleiben. Demgegenüber ist Sacher-Masoch (1836–1895), slowenisch-böhmisch-spanischer Abkunft, in Lemberg/Galizien geboren, zu seinen Lebzeiten ein triumphal gefeierter Autor („Turgenjew Klein-Rußlands") und Vielschreiber (zwischen 1865, dem Jahr des Abbruchs seiner Hochschullehrerlaufbahn, und 1895 verfaßt er ca. 80 Romane, über 100 Novellen und Aufsäze sowie 8 Dramen), am ehesten durch Gilles Deleuze von der ungerechten, enteignenden Verklammerung einer komplementären Symptomatologie emanzipiert worden. Deleuze will die masochistische Romantechnik als Erbe der Romantik verstanden wissen, vermittels derer, vermittels der Technik des masochistischen Phantasmas, das Opfer nur scheinbar am Boden liegt, das durch Ironie und Humor das symbolische, väterliche Gesetz entmächtigt und vollständig auf die *orale, stumme Mutter* überträgt. Im Masochismus wird das väterliche Gesetz durch outrierte Unterwerfung unterhöhlt. Dem schreibt er die Differenz des de Sade'schen und Sacher-Masoch'schen literarischen Dispositivs ein, derzufolge der Masochismus ein vom Sadismus grundsätzlich verschiedener Typus der Perversion ist. Ein/e Sadist/in kann mithin wegen der typologischen Differenz ihrer seelischen Elemente niemals den/die Masochisten/in wirklich treffen. Mit Ausnahme der „Venus im Pelz", die im Insel-Verlag 1968 wieder erschien, ist mit Spürsinn und Geduld in Antiquariaten noch einiges vom Werk Sacher-Masochs aufzufinden. Eine lange Arbeit der Verschüttung, die eine Neu-Edition umso unerläßlicher macht, als es nicht nur ungerecht ist, Sacher-Masoch zu übergehen, wenn de Sade so furchtbar feinsinnig immer wieder gelesen wird, als vielmehr auch die Mühe sichtbar wird, mit der es immer noch gelingt, die Spuren der faschistischen Bücherverbrennung zu verwischen.
Monika Treut liegt daran, dies unter anderem zu zeigen: wie es zu einer Rezeptionsgeschichte kommen kann, in der die masochistische Vision von Stillstand (suspense) und Resexualisierung in der *nämlichen* Mutter-Imago so ganz anders verläuft als die des sadistischen Denkers. Monika Treut hat die neueren Diskussionen um de Sade und Sacher-Masoch übersensualistisch und sehr profunde aufgearbeitet. Schon deshalb kann die Bedeutung ihrer Arbeit gar nicht hoch genug eingeschätzt werden; man möchte ihr die Verbreitung wünschen, die Sacher-Masoch verdient und de Sade gefunden hat.
Monika Treut liegt nicht so sehr daran, das rezeptionsästhetisch Verbindende von de Sade und Sacher-Masoch zu betrachten; vom recht hübschen Begriff des „einhändigen Lesens", der witzelnd die Schädigungen der „68er"-Generation (Verbindung von Hand- und Kopfarbeit usf.) eher schon zur Sprache bringt, ließe sich im Hinblick auf erotische Lektüre immer schon leicht reden. Nein, ihr Interesse entzündet sich daran, worin der Signifikant des sadistischen und masochistischen Diskurses erblickt werden kann. Monika Treut arretiert ihn gegen das transformistische Voruteil der sado-masochistischen Einheit in der als disjunktive Sinnstif-

tung beider Diskurse imaginierten grausamen Frau oder in der als grausam imaginierten Frau, durch die die sadistische und masochistische Sinnstiftung dis junktiv wird. Mit der grausamen Frau und dem Sado-Masochismus verhält es sich demzufolge ähnlich; sie, die grausame Frau, ist nur als Chiasmus denkbar, die im sadistisch/masochistischen Diskurs dissoziiert werden muß, um einer differentiellen Betrachtung zugänglich zu werden.
Bei de Sade entgrenzt die grausame Frau alle Grenzen: die der zweiten, reproduktiven, familialen Gattungsnatur der Mutter durch Negation und Destruktion, die der Gottesvorstellung durch Atheismus, die der Tugend/Moral durch vollständige Monstrosität. Sie ist anti-mütterlich und dialektisch-konstruktiv nur in der Zerstörung/Destruktion. Ihre Revolte ist integral, insofern die freie Frau in einer unfreien Gesellschaft selber zum Monstrum wird. Die sadistische Imagination der grausamen Frau konstituiert einen Paroxysmus, der das Obszöne in reinen, anarchischen Handlungen durch Beschleunigung und Verdichtung permanenter Wiederholung festschreibt. Die sadianische Heldin ist der Ort reiner Abwesenheit von Funktion. Als imaginäre Struktur des Perversen simuliert sie das sadistische Ideal des Androgynen, die um den Preis der Desolidarisierung ihres Körpers den sadianischen Gedanken in der experimentellen Ordnung der Monstrosität eher befreit als sich.

Der mechanisch-akkumulierenden Bewegung der sadistischen grausamen Frau zutiefst entgegengesetzt ist die ästhetisch-dramatische Wiederholung im Universum Sacher-Masochs. Die Wiederholung masochistischer Erstarrung und Suspension, in deren Zentrum die grausame Frau steht, zwingt auf die Seite des Opfers durch Kulmination im Stillstand der Bewegung *(suspense)*. Das masochistische Paradoxon geht von einer doppelten Verschiebung aus. Der Masochist muß mit juridischem Übereifer in liebevoll ausgearbeiteten, persönlichen Liebesverträgen *(zweistufig.* 1. Stufe: eine kleine masochistische Annonce, diskret und andeutend, auf Gegenseitigkeit beruhend. 2. Stufe: detaillierte, schriftlich fixierte Beschreibung der dinglichen Zession, die der Frau immer mehr Rechte einräumt. Befehlswörter und Beschreibungen gehen eine höhere Sprache ein, sie sind niemals obszön) seinen weiblichen Henker überhaupt erst bilden, überreden und überzeugen, um als Opfer *„einen Bund für das allersonderbarste Unterfangen"* (Deleuze) eingehen zu können. Der Sadist braucht Institutionen, der Masochist vertragliche Bindungen, den Pakt. Der Masochist unterwirft sich in der Parodierung einer vertraglichen Gewandung dem Wort, durch das ihm die verbotene Lust zuallererst noch möglich wird. Anders als durch Ironie und Humor ist das überhaupt nicht denkbar. Die Domina des Masochisten erscheint durch die scheinhafte, ironische Umkehr der Disziplinar- und Herrschaftsmacht vertraglicher Bindungen, die die Frauen im XIX. Jahrhundert zum Verstummen bringen, eher als Opfer denn als grausame Aktrice. In der symbolischen Vaterverneinung des männlichen Gesetzes überträgt der Masochist vollständig das repräsentierte einfache Gesetz auf die orale, stumme Mutter und verleiht ihr damit die Dignität eines Verfassungsorgans. Das masochistische Erziehungswerk oszilliert somit zwischen der einfachen, domestizierten Natur und der großen, reflektierten Natur masochistischer Kälte. Im Verfassungsgesetz der oralen, stummen Mutter, der alle Macht übertragen ist, ironisiert der gelernte Jurist und Historiker Sacher-Masoch jedes väterliche Gesetz, weil das mütterliche Gesetz es gleichsam im Spiegel reflektiert, die Geste der niederfallenden Peitsche oder des geöffneten Pelzes in der Schwebe hält, suspendiert. Gleichzeitig verweist er darauf, daß erst eine dem Mann an Rechten gleiche Frau den Geschlechterkampf wird nicht mehr kämpfen müssen. Der durch und durch ironische Gedanke, auf einen umgekehrten Gewaltakt feministische Politik zu begründen, steht historisch noch aus.
Monika Treut arbeitet diesen Gedanken, durch die Geforenheit der mütterlichen Eiszeitkatastrophe hindurch die Geschlechtsliebe eines hintersinnigen Monstrums in doppelter Brechung zu phantasieren, sehr konzise heraus. Gegen die maßlose Anmaßung bürgerlicher Disziplinierungsdispositive geschrieben, kann die Geltung ihrer Arbeit eigentlich gar nicht mehr benannt werden.



Und eingedenk der allergrößten Bedeutung, welche die „photographische" Szenerie für den Masochismus erlangt, diese gebrochenen und erstarrten Bilder der grausamen Frau, wird das noch im Arbeitsprozeß gründende Filmprojekt *„Die Verführung"* nach Motiven der *„Venus im Pelz"* von Elfi Mikesch/Monika Treut das erzählerische Sacher-Masochs eigentlich nur um eine längst überfällige Technik reinsten Wassers bereichert haben. Ich fürchte fast, sie würde uns mit Vergnügen begnadigen. So aber bleibt nichts übrig, als –

Branka Wehowski

Alžbeta Báthory, Čachtická pani: Erzsébet Báthory, die Herrin von Čachtice

Báthory Elisabeth, geboren 1560 in Nyribátor aus der dritten Ehe ihrer Mutter Anna Báthory-Somlyó mit deren Verwandten Georg Báthory-Ecsed. Die Grafen Báthory, seit dem elften Jahrhundert urkundlich erwähnt, führten seit dem dreizehnten Jahrhundert drei Wolfszähne bzw. -kiefer im Wappen. Stefan II. Báthory-Somlyó, Fürst von Siebenbürgen, † 1493. Stefan IV. Báthory-Somlyó, 1571 Fürst von Siebenbürgen, 1576 König von Polen, † 1586, Bruder von Anna, Onkel von Elisabeth. Andreas Báthory-Somlyó, 1584 Kardinal, † 1599. Gabriel Báthory-Somlyó, Sohn Stefan IV., Cousin von Elisabeth, geboren 1589, ermordet 1613, „princeps satyrorum", letzter der Báthorys.

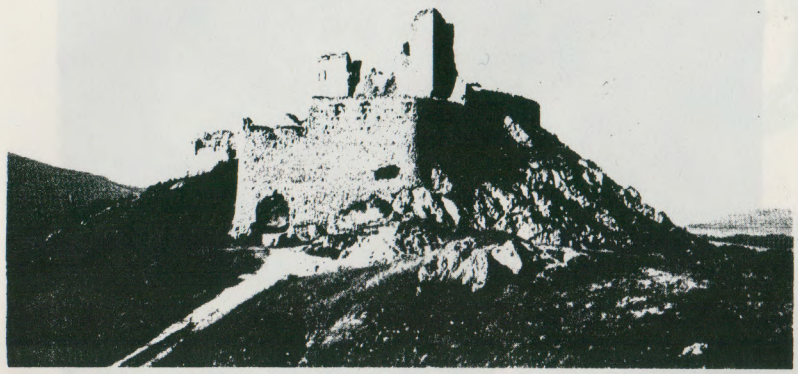
Benedikt Bicsérdy, Verwalter von Sárvár: Im Lauf seiner Amtsdauer haben sie aus den Räumlichkeiten, die Alžbeta Báthory in Schloß Sárvár bewohnte, hundertfünfundsiebzig tote Mädchen und Frauen hinausgetragen, er weiß allerdings nicht, wie sie umgekommen waren, da er zu diesen Räumlichkeiten nur Zutritt hatte, wenn die Herrin ihn rufen ließ. Trotzdem sah er einmal an einem bestimmten Opfer Wunden, die von Schlägen stammten, auch hörte er, als er ums Schloß ging, Schläge und Lärmen, das manchmal auch sechs Stunden dauerte. Er sagte auch aus, daß die Báthory ihre Opfer in irgendeinem Versteck im Innern des Schlosses gefangenhielt. Die Türen zu diesem Versteck waren immer bewacht, und er hatte keinerlei Verlangen, dorthin zu gehen. / Gregor Paisjártó, zweiter Verwalter von Sárvár: Er ging nie in die Räumlichkeiten der Herrin, deshalb kann er nicht sagen, was dort vor sich ging. Er weiß aber, daß sie die Mädchen in Särgen durch das große Tor zu Grabe trugen und dabei sangen, aber über ihre Krankheiten und ihr Sterben weiß er nichts. Ohne gerufen zu werden, hatte er keinen Zutritt zu den Räumlichkeiten der Báthory. / Benedikt Zalay, Verwalter ebendieser Herrschaft und ebendieses Schlosses: Er kümmerte sich nur um seine Sachen, anderes hat er nicht mitverfolgt und weiß nichts davon. / Ambros, der Feldscher: Wenn ihn die Herrin in ihr Haus rief, ging er hin, ansonsten nicht. Wenn er den Mädchen Medikamente gab, sah er nur den Mund und das Gesicht, andere Körperteile sah er nicht. Spuren von Schlägen bemerkte er nicht. / Michal Zvonarics, Dorfprediger: Er sagte, wenn er in das Haus der Herrin ging, hätten sie alles weggeräumt, damit niemand etwas hätte bemerken können, darauf hätten ihre Leute geachtet. Bei der Türe stand ein Scherge. Sonst hörte er, daß die Herrin drinnen geheime Räume hätte, in denen sie die Mädchen folterte. Einmal hörte er, daß die Herrin in einen Sarg gleich drei Mädchenleichen legen und so begraben ließ. Als er das erfahren hatte, konnte er das als Prediger nicht für sich behalten und ging zur Herrin, um es ihr vorzuwerfen. In einem fragte er sie, wieso sie drei Mädchen in einem Sarg begraben ließ. Sie antwortete, daß im Sarg nur zwei waren, und sie sie deshalb hineingetan hätte, damit nicht auffallen würde, daß sie knapp hintereinander begraben würden. Daraufhin bat er sie, solche Unverschämtheiten zu unterlassen, denn darunter litte ihr ganzes Personal. / Lukác Varga: Weiß von nichts, hat nichts gehört. / Peter Ko-

vács: Hat gehört, daß sie vom Schloßhof her Mädchen begraben hätten, weiß darüber aber nichts näheres. / Ján Szücs: weiß von nichts, hat nichts gehört.[1]

Báthory Elisabeth, 1571 verlobt, 1575 verheiratet mit Franz Nádasdy, geboren 1555 in Sárvár, gestorben 1604 in der Magnatentradition der Familie mehrfacher Würden- und Amtsträger und seit 1578 einer der obersten Heerführer. Von fünf Kindern des Ehepaares Nádasdy überlebten drei: Anna, 1604 verheiratet mit Nilolaus VI. Zrínyi und dadurch mit der Familie Thurzó verschwägert; Katharina, 1610 verheiratet mit Georg Drugeth; Paul, 1620 mit Judith Révay verheiratet.

Adam Zelesthey, Geschworener aus Dienesfalva; sagte am 3. April 1610 aus. Hat gehört, daß Elisabeth Báthory die Tochter von Stefan Szolthay auf schreckliche Art umgebracht hat und auch zwei Töchter des Gabriel Szitkey. Hat auch gehört, daß ihr Kutscher namens Peter auf dem Weg nach Ecsed die Tochter einer hochgestellten Persönlichkeit auf ihren Befehl zu Tode gefoltert hat und sie sie

len starben. / František Török, Geschworener: erklärte unter Eid: ... Auf dem ersten Weg nach Ecsed in Vranov hat sie ein Mädchen schrecklich gefoltert. Der Zeuge ging auf Hasenjagd. Bei seiner Rückkehr sagten ihm die Lakaien: Herr, das Mädchen, dessen Folter Sie gestern sahen, hat man auf türkische Art erdrosselt. Eine junge Frau aus Preßburg zwang sie in Vranov, da sie keine Dienerinnen mehr an ihrem Hof hatte, sich wie ein Mädchen anzuziehen. Die junge Frau versuchte sich damit zu wehren, daß sie kein Mädchen sein könne, weil sie schon einen Sohn namens Franz hätte. Darüber wurde die Bárthory zornig, sie band ihr ein Holzscheit an die Brust, daß sie wie ein kleines Kind „säugen" mußte und dann brachte sie sie mit verschiedenen Foltern aus diesem Leben. Von ihrem Hauspersonal hat er gehört, daß sie schon zweihundert vernichtet hat. Weiß auch einiges über die Arten der Folterung. Mit einem Strick schnürte sie den Mädchen die Arme so zusammen, daß sie blau wurden und aus den Fingern das Blut zu fließen begann. Nur allein der HerrGott könnte alle ihre Greueltaten aufzählen. / Balthasár Poky, zweiter Verwalter von Schloß Sárvár: Die Anzahl der Op-



neben der Straße begruben. Weiß auch, daß sie auf dem Rückweg von der letzten Krönung in Preßburg ein Mädchen mit Messerstichen und Brennen mit glühenden Eisen so gequält hat, daß dieses Mädchen aus Preßburg schon in einen so schlechten Zustand gebracht wurde, daß es sich kaum auf den Beinen halten konnte und nach einigen Tagen in Kérestur (Deutschkreutz) starb. Weiß auch, daß vor kurzem bei der Herrin eine sehr vornehme junge Deutsche war, die zu den von ihr Bevorzugten gehörte. Einmal aber kam er in Sárvaŕ in das Vorzimmer der Herrin, wo diese junge deutsche Frau sehr krank dalag. Man sagte, es sei schlecht um sie bestellt. Von anderen hörte er auch, daß Elisabeth Báthory einigen Mädchen glühende Eisen ins Geschlecht legte, woran sie unten schrecklichen Qua-

fer ist mehr als zweihundert, aber dreihundert werden es nicht sein, die man von ihrem Hof zu Grabe getragen hat. Hat gehört, daß die Opfer unter verschiedenartigsten Foltern starben. / Stefan Vághy: Weiß vom Hörensagen, daß sie durch Foltern viele Jungfrauen ermordet hat. Jetzt hat sie einen Kuchen von grauer Farbe, den ihr Schwarzmagier gegeben haben. In der Mitte des Kuchens ist eine Oblate, durch die sie hindurchblickt und irgendwelche Worte gegen den Reichsverweser, den Richter und den Župan (Gespan) vor sich hin spricht. Durch die Oblate schauend, sagte die Báthory diese Formel: „Ich blicke auf dich durch die Oblate" – dabei schaute sie auf das Bild dessen, an den sie dachte – „und so wie ich dich durch sie nicht sehen kann, so sollst auch du mir in nichts schaden." Das

dauerte manchmal auch eine Stunde.[1]
Ich kam gestern abend nach Nové Mesto nad Váhom (Neustadt/Waag), Gott sei Dank in guter Gesundheit. Die Nadasdy habe ich fangen lassen, und jetzt führen sie sie auf die Burg. Frauen, die die unschuldigen Mädchen gefoltert haben, auch den jungen Mann, der ihnen half, hab ich hinaufgeschickt, damit sie gut bewacht und eingesperrt sind, bis ich zurückgekehrt bin und das Gericht einberufen habe. Die Frauen können im Ort gefangengehalten werden, der junge Mann im Schloß. Als unsere Leute ins Kastell gegangen waren, fanden sie dort ein totes Mädchen, eine zweite lag mit vielen Wunden von Folterungen im Sterben. Außerdem saß dort noch eine verwundete Frau, und noch weitere, die diese verfluchte Person für andere Gelegenheiten dortgelassen hatte, warteten dort in fest verschnürten Fesseln.[2]

Ungarn. Bestimmend ist ab 1562 die Confessio Helvetica, doch kommt es zu keiner eigenen Kirche. Während das türk. Ungarn prot. bleibt, wird im 17. Jh. das österr. Ungarn gegen den Widerstand der Magnaten wieder katholisch. ... muß Rudolf II. den ungarischen Ständen 1606 ... Religionsfreiheit zusichern. ... Der Anlaß der Krieges: die habsbg. Wirren/Im Bruderzwist zwischen Rudolf und Matthias werden die Stände von beiden Seiten umworben. 1606 wählen die österr., ungar. und mähr. Stände Matthias zum König.[3]

Im Falle Báthory handelt es sich in medizinischer Sicht um Sadismus auf sexuell-pathologischer Basis bei Beibehaltung aller Verstandesfähigkeiten. Eine gewisse Rolle spielte hier auch die erbliche Belastung. Mehrere Faktoren weisen darauf hin, daß die Báthory mental normal war und somit vor dem Gesetz für die Taten, die sie beging, Verantwortung trug. Es bleibt die Frage offen, warum sie nicht zur Verantwortung gezogen und dementsprechend bestraft worden war.
So wir die Ursachen der Mäßigkeit des Palatins Thurzó, mit der er an der Funktion des höchsten Rechts-Würdenträgers Verrat beging, forschen, gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß diese Ursachen vor allem in den Klassenverhältnissen bestanden, denn so wie er gehörte auch die Báthory zum höheren Adel. Das augenscheinliche Streben des Palatins bestand darin, das Prestige der Feudalelite zu schützen und für jeden Preis ihre gerechtswidrigen Taten zu decken. Bei der Entscheidung des Palatins konnten auch familiäre Zusammenhänge sowie auch das freundschaftliche Verhältnis zum Gat-

ten, František Nádasdy, eine Rolle spielen.
Und somit gelangt in diesem unglaublich traurigen, aber leider wirklichen Drama aus dem Feudalismus neben der Báthory auch der Palatin Thurzo vor das Gericht der Geschichte.[4]

Der schwarze Mann meiner Kindheit war eine Frau. Meine Mutter hat mir immer wieder wieder erzählt: Čachtická pani, odporná krvilačka, von der Herrin auf Čachtice, der grausigen blutdürstigen Herrscherin. Zu welchen Gelegenheiten, wieso und warum, das weiß ich nicht mehr. Ich kann mich nicht erinnern. Ich weiß nur, daß ich die Ge-

schichten nicht hören wollte, und daß sie darauf immer sagte, es sei sowieso nur eine Legende, und mit neuen Details fortfuhr. „Sie hat die Mädchen unter falschen Vorwänden auf ihr Schloß gelockt. Geholfen hat ihr dabei der Fizko. Er war klein, bucklig und sehr häßlich." Sie stellte sich vor mich hin und verrenkte sich. Mit Grimassen und einem häßlichen Kehllaut. „Zuerst mußten die Mädchen Hausarbeiten im Schloß verrichten, und später dann hat sie sie in den Keller geschickt, um Staub zu wischen. Unten waren lebensgroße Puppen aus Metall, und wenn man sie berührt hat, sind aus dem Innern scharfe große Messer herausgefahren und haben die Mädchen durchbohrt. Dann hat sie das Blut in einem Trog aufgefangen und darin gebadet. Sie war ganz blass und hatte eine durchsichtige weiße Haut. Man sagt, daß das von dem Blut kam."

František Bornemissza, Junker: hat gesagt, daß der Prediger Stefan Magyari in der Kirche erklärt hat, während die Báthory anwesend war und er sich direkt an sie wendete: angeblich sagt man über Prediger, daß wir andere tadeln, Euch aber nicht. Deshalb kann ich nicht verschweigen, sondern muß kundtun, daß das Mädchen, das gestern starb, und auch jenes, das davor begraben wurde, an Greueltaten starb, die Ihr nicht hättet tun müssen. Damit aber die Wahrheit bewiesen werden kann, soll das Grab geöffnet und der Körper herausgehoben werden. Dort werden Spuren von Folterungen und Wunden sein, an denen es starb. Die Báthory hat daraufhin dem Prediger damit gedroht, daß sie Verwandte hat, die diese Unverschämheit und seine öffentliche Zurechtweisung nicht hinnehmen würden. Und sie habe auch einen Gatten, den sie in Kenntnis setzen würde. Sie hat sich sofort zum Herrensitz aufgemacht und ließ einen langen Brief an ihrem Mann nach Wien schreiben, weil er sich damals dort aufhielt. Sonst hat der Zeuge nicht viel gesehen, weil er sich zu einem Großteil bei seinem Herrn aufhielt. Als er aber manchmal in das Haus der Herrin kam, sah er, daß die Mädchen mit Strikken gebundene Hände hatten, und an den Haaren am eisernen Fenstergitter aufgehängt waren.[1]

Alžbeta Báthory v Čachticiach. Das Lied knüpft an die Greueltaten an, die sich die Gräfin Elisabeth Báthory im Jahr 1610 anmaßte. Weil sie schön sein wollte, tötete sie junge Mädchen und wusch sich in ihrem Blut. Sie glaubte, daß sie dadurch an Schönheit gewänne./

Ein graues Pferd müht sich die herrschaftliche Flur

entlang/ sein Reiter Janko ist als ganzer Mann tieftraurig / denn seine Allerliebe haben sie nach Čachtice gebracht / auf diesem Herrensitz ins Kämmerchen gesperrt. // Weine nicht, Hans, weine nicht, Hans mit deinen schwarzen Augen / äußerstes KlagenRufenTränen laß sein, mir teure Heldenhoffnung du / laß uns zur Burg gehen, noch vor dem Morgengrauen / laß uns zur Gräfin gehen. Und sie werden wir fragen. // Wie soll ich nicht weinen, Hans mit meinen grauen Augen / wie nicht KlagenRufenTränen, mir teure Heldenhoffnung du / Es weint der Berg Javorina, auch weint mein lieber Goldener Berg / denn meine Allerliebe

wird nicht wiederkehren. // Weine nicht, Hans, weine nicht, Hans mit deinen schwarzen Augen / folge ohne Furcht, ohne Reue, mir teure Heldenhoffnung du! / Laß uns zur Burg gehen, die Tore werden wir öffnen / und auch die gräflichen Wachen werden uns nicht wehren. // Wie soll ich nicht weinen, Hans mit meinen grauen Augen / wie nicht KlagenRufenTränen, mir teure Heldenhoffnung du! / Auch der Mond er weint, es weinen auch die weißen Gebirge / denn meine Allerliebe sie sie lebt nicht mehr. // Mich wird das graue Pferdchen in den Krieg tragen / doch nach Hause wird es mich niemals mehr bringen. / Und wenn die Türken dann vor Belgrad stünden / erschlage ich den Janitscharen, nehme seine goldene Leibschärpe. // Und wenn die Türken dann vor Buda stünden / erschlage ich den Pascha, nehme ihm den goldenen Krummsäbel / Und wenn die Türken dann vor Wien stünden / da raube ich ihnen die Fahne und auch den goldenen Mond. // Und wenn die Türken dann vor Neutra stünden / da werde ich zuhauen, bis der Tod mich greift. / Haut zu im Kampf, ihr Burschen, doch für mich nicht mehr / ich werde neben meiner Allerlieben im Grab liegen.[5]

1. Wie lange bist du schon bei der Herrin und wie bist du an ihren Hof gekommen? 2. Wieviele Mädchen und Frauen hat sie seit dieser Zeit ermorden lassen? 3. Wer waren ihre Opfer und woher stammten sie? 4. Wer waren diejenigen, die die Mädchen und Frauen besorgten und an ihren Hof lockten? 5. Auf welche Weise und mit welchen Foltern ließ sie die Unglückseligen morden? 6. Wer hat ihr beim Foltern und Morden geholfen? 7. Wo ließ sie die Leichen begraben und wer waren die, die es taten, und wie? 8. Hat auch sie selbst gefoltert und gemordet, und wie hat sie sich dabei benommen? 9. In welchen Gebieten ließ sie die Unglücklichen foltern und morden, in Čachtice, Sárvár, Kerestúr, Beckov und wo noch? 10. Wer waren die, die das Tun der Herrin gesehen haben oder davon wußten? 11. Wann begann die Herrin mit ihren Greueltaten?[6]

Erst auf ausdrücklichen königlichen Befehl leitete der Reichsverweser Georg Thurzó eine Untersuchung ein. Zu Beginn des Jahres 1610 wurden vierunddreißig Zeugen zum Wahrheitsgehalt der Beschwerden über Erzsébet Báthory einvernommen. Im September 1610 - nach vertraulichen Zusammenkünften des Reichsverwesers mit Zrinyi und Drugeth, den Schwiegersöhnen Erzsébets - überschrieb sie ihr Vermögen an ihre Kinder. Am 29. Dezember 1610 drang Thurzó mit Zrínyi und Drugeth an der Spitze einer bewaffneten Truppe in den Herrensitz im Dorf Čachtice ein. Erzsébet Báthory, die seit Mitte 1610 Fluchtvorbereitungen nach Siebenbürgen zu Ihrem Cousin Gabriel getroffen hatten, wurde festgenommen und am 30. Dezember 1610 auf die Burgfeste Čachtice gebracht. Dort bestimmte der Reichsverweser ohne weiteres Verfahren, daß sie von nun an auf der Burgfeste in Einzelhaft zu halten sei. Ihre vertrauten Diener/innen Helena Jó, Dorota Szentés, Katarina Benec und Ján Ujváry, gennant Ficzko, wurden nach Bicze gebracht und formell am 2. Jänner 1611 angeklagt. Am 7. Jänner 1611 wurden ihre Todesurteile verkündet und vollstreckt. Das Urteil bekräftigte die Entscheidung des Reichsverwesers über Erzsébet Báthory, ohne weiter auf sie Bezug zu nehmen. König Matthias II. protestierte schriftlich beim Reichsverweser gegen dessen Vorgehen; der König wünschte eine formelle Anklageerhebung um die Todesstrafe für Erzsébet Báthory. Nach mehreren Interventionen zu ihren Gunsten bestätigte der König die Entscheidung des Reichsverwesers. Dennoch wurden in den folgenden Jahren weitere zweihundertvierundzwanzig Zeugen einvernommen, ohne daß die königlich bestätigte Entscheidung revidiert wurde. Erzsébet Báthory starb am 21. August 1614 und wurde am 25. November 1614 in der Kirche von Čachtice begraben.

Michal Fábry, Pfarrer in Kostolany: hat gehört, daß sie viele Mädchen auf schreckliche Weise vernichtete. Zwei Mädchen ermordet in Čachtice während der Hochzeit von Georg Drugeth. Sie wurden in Kostolany begraben. Im Winter tauchte sie nackte Mädchen in eiskaltes Wasser. / Tomáš Javorka, Richter in Kostolany: bestätigt die Aussage von Michal Fábry und gibt zusätzlich an, daß die Bárhory glühende Eisen in die Genitalien legte. / Michal Hervoit, Junker, Aufseher an der Burgfeste von Čachtice: bestätigt die Folterungen an den Genitalien und das Auspeitschen, was sie täglich tat. Als ihre Tochter, die Gattin von Nikolaus Zrínyi, bei ihr zu Gast war, ließ sie fünf Mädchen in der Getreidegrube einscharren, zwei ließ sie in Lečsetice bestatten. Ein Mädchen haben sie einfach so in einem kleinen Garten beim Schloß eingescharrt. Hunde haben die Leichen ausgegraben./ Martin Čanád, Junker aus Beckov: sagte aus, daß sie die Schwester des Junkers Ján Belanský, die bei ihr am Hof war, ermordete. Die Báthory ermordete auch die Tochter des Junkers Georg Tuchynský. Der Zeuge weiß auch, daß sie der Tochter des Feldschers Benedikt, der der Bruder des Beckover Kastellans Ján Čapov war, glühendes Eisen in das Geschlecht steckte. Weiß auch davon, daß sie aus dem Fleisch der getöteten Mädchen Würste

machen ließ und sie zum Essen vorsetzen ließ. /Peter Szabó, Senator in Beckov: sah mit eigenen Augen Mädchen mit Unmengen von Wunden und blauen Flecken. Hat auch gehört, daß die Gattin von Nikolaus Kardos der Báthory zwei Mädchen aus entlegenen Gebirgsgegenden zuführte. / Ján Kun, Aufseher bei Franz Magóči in Becko: hat von Alexander Kun, dem Báthoryschen Hofmeister auf Schloß Čachtice, gehört, daß sie Mädchen in eine Wanne voll heißen Wassers setzte. Sie riß ihnen das Fleisch von den Schultern und kegelte ihnen die Arme aus dem Gelenk. / Euphrosína Frau von Látkóci, Gattin des Junkers Georg Bereck aus Beckov: sprach davon, daß sie bei der Báthory geschwächte und verletzte Mädchen mit einer Menge von blauen Flecken gesehen habe. / Die Gattin von Ján Sidó aus Sárvár: sagte aus, daß Báthory ihren Opfern Nadeln unter die Nägel gestochen hätte und glühende Schlüssel an ihre Körper hielt. Die Zeugin nannte auch die Namen von drei Mädchen, Katarina Peréni, Szabatkay und Draškóci. / Helena, Gattin des Stefan Gercsei: nannte Katarina Fekete, die in Kerestur in Ketten starb, wie auch weitere Opfer ohne Namensangabe. Die Jungfer Moldová aus Preßburg hielt sie an einer Kette und schlug sie. Nach der Zeugin stach die Báthory eigenhändig den Mädchen Nadeln in die Schultern, brannte sie mit Eisen und schlug sie auf die Brust. / Benedikt Desö, Verwalter in Sárvár: führte an, daß er Augenzeuge etlicher schrecklicher Szenen gewesen sei. Er sah, wie sie Helenka nackt auszog, ihr ein Messer in die Arme stieß und sie mit eine Kerze brannte, bis sie starb. Die Jungfrauen mußten vor ihr entkleidet stehen. Eigenhändig hat sie sie gedroschen und gestochen. Sie hat sie schrecklich mit Durst gequält. Zwei deutsche Mädchen hat sie so getötet, daß sie ihnen heiße Krapfen in den Mund stopfte und sie auch anders folterte, bis sie erlagen. Der Jungfer Moldová hat sie eigenhändig ein Stück aus dem hintern Teil des Körpers herausgeschnitten, das diese dann essen mußte. Desö brachte auch vor, daß die Báthory den Mädchen eine glühende eiserne Stange in die Geschlechter legte, und ihre Verbrechen unzählig seien. Vieles könnten auch diejenigen ihrer Helferinnen erzählen, die in Bicze hingerichtet wurden. Benedikt Desö sagte, daß er sie gebeten habe, damit aufzuhören, weil sie sonst eingesperrt würde. Sie antwortete darauf, daß sie keine Angst habe, daß sie gut beraten sei und daß eine Person von Stand ohne Verfahren nicht gefangengesetzt würde. Der Verwalter sagte außerdem, daß das Personal sie verlassen wollte, aber Megyeri sie gebeten hatte, zu bleiben. / Gregor Pásztory: sei damals Verwalter in Sárvár gewesen, habe sich aber nur um die Landwirtschaft gekümmert. Hat nichts gesehen, nur gehört, daß die Herrin die Mädchen schlägt und daß viele begraben wurden. Hat gehört, daß die Báthory der Moldová eigenhändig eine Brust wegschnitt. / Jakob Szilvássy, Aufseher an den Herrschaftssitzen Léka und Kerestúr: berichtet ähnlich wie der Zeuge Benedikt Desö, daß die Verbrechen der Báthory zahlreich seien. Als sie im Jahr 1606 in Eczed war, hat ein alter Soldat, dem man ein dreizehnjähriges Mädchen anvertraut hatte, es der Herrin übergeben. Anfänglich ging es ihr nicht schlecht, aber mit der Zeit stellte man fest, daß das Mädchen verfiel. Als Jakob Szilvássy es einmal mit dem Wagen aus der Burg brachte, bemerkte er an ihren Händen Spuren von Verbrennungen. Das Mädchen sagte ihm, daß sie ihr Papier zwischen die Finger gesteckt und angezündet hätten. Es sagte auch, daß es fünf Tage nichts zu trinken bekommen hatte. Im Wagen war auch die Báthory, und als das Mädchen unterwegs zu sterben kam, stieg sie ihm auf die Kehle. Auf dieser Reise nach Presov folterte sie zwei Mädchen zu Tode, die sie neben der Straße begruben. Die Báthory folterte auch mit Frost. Ein Mädchen, das sie bei ihrer Festnahme in Čachtice schon tot aufgefunden hatten, war auf diese Weise umgekommen. / Barbara Bix, Meierin in Sárvár, Gattin des Christoph Bix: reiste vier Monate vor der Festnahme der Báthory mit ihr. Sie sah, wie die, die in Bicze verbrannt wurden, auf Befehl der Herrin Opfer schlugen und quälten. Verwundete Mädchen wurden des öfteren in Brennesseln gesetzt. Ihre Namen kennt sie nicht, weil Mädchen ergriffen wurden, wo es nur ging. Ficzko hatte ihr gesagt, daß sie Mädchen wegtrugen, wo sie nur eines sahen, und sie nicht einmal wußten, woher sie kamen. Ficzko hatte Leute, die ihm Mädchen brachten.[7]

Sade wußte nichts von der Existenz Erzsébet Báthorys, doch hätten ihre Greueltaten ihn zweifellos in die schlimmste Begeisterung versetzt. Isabella von Bayern hätte ihn entzückt, aber Ezsébet Báthory hätte ihm vermutlich ein tierisches Geheul entlockt. Wenn ich diese Dinge hier erwähne, so geschieht dies im Zeichen der Tränen. Das Bewußtsein, in dem ich diese trostlosen Sätze niederschreibe, ist der delirierenden Kaltblütigkeit, die der Name Erzsébet Báthorys heraufbeschwört, diagonal entgegengesetzt.[8]

... sie lebte vor ihrem großen, düsteren, berühmten Spiegel, den sie selber entworfen hatte, und der die Form einer Brezel hatte, um es ihr zu ermöglichen, ihre Arme hineinzuschlingen und auf diese während vieler Stunden, die sie am Tag wie in der Nacht auf diese Tätigkeit verwendete, dort aufgestützt zu stehen und ihr Spiegelbild zu betrachten.[9]

Magdalena Sadlon
Neda Bei

1 Zeugenaussagen aus den ersten Erhebungen im Jahr 1610, übersetzt nach der slowakischen Wiedergabe ungarischer Quellen, in: Jozef Kočiš, Alžbeta Báthoryová a palatin Thurzo, Martin (CSSR) 1984, Verlag Osveta. Siehe Magyar Országos Levéltár Budapest, Thurzó cs.lvt., f. 28, no. 19.

2 Brief des Reichsverwesers Thurzó an dessen Ehegattin vom 30. Dezember 1610, nach Kočiš. Siehe Staatliches Regionalarchiv Bytca, OK – Korrespondenz Thurzó, sign. III – T/12.

3 Kinder – Hilgemann, dtv-Atlas zur Weltgeschichte I[8], München 1972

4 Kočiš, Zusammenfassung in deutscher Sprache, erstellt von Silvia Lacúchová.

5 Nach: Čítanka / Lesebuch. Texte zum Lehrgebrauch für den 1. Jahrgang mittlerer allgemeinbildender Schulen, Slowakischer Pädagogischer Verlag, Preßburg 1965.

6 Kočiš, siehe Sasinek, Slovensky letopis 1880, 4. Jg., und Rexa, Báthory Erzsébet, Budapest 1908.

7 Zeugenaussagen aus den Erhebungen nach dem Prozeß im Jahr 1611, nach Kočiš. Fundstelle wie (1).

8 Georges Bataille, Die Tränen des Eros, München 1981, Matthes & Seitz.

9 Valentine Penrose, Die blutige Gräfin. Erzsébet Báthory, Bonn 1965, Verlag der Europäischen Bücherei H. M. Hieronimi.

Die Regeln der Interaktionsform ‚Klatsch' oder auch: Das Klatschrezept

Ich habe zur Strukturierung der folgenden Regeln den von Alfred Schütz geprägten Begriff des „Rezeptwissens"[1], mit dem er selbst das Wissen der Gesellschaftsmitglieder um das richtige Umgehen mit der Alltagsroutine meint, wieder in den vertrauten Zusammenhang als Back- und Kochanweisung verlegt, um die Klatschregeln zu beschreiben. Ein Kochrezept gliedert sich meistens in drei Abschnitte: die Zutaten, die Zubereitung und die Serviervorschläge. Ich habe diese sehr sinnvolle Aufteilung zur Beschreibung eines gelungenen Klatsches in der Gerüchteküche im nun Folgenden aufgenommen.

Die Klatschzutaten

Die Zutaten der einfachen Hausfrauenkost „Klatsch" sind heimische Gewächse. Die Neuerung, Exoten aus den Nachbarländern, wie zum Beispiel die Amouren südländischer Fürstentöchter zum Klatsch zu benutzen, ist nur der Regenbogenpresse zu verdanken, die unsere braven Hausfrauen mit buntesten Illusionen und Imaginationen überschüttet. Dabei findet sich alles, was zu einem herzhaften Klatsch benötigt wird, schon in Nachbars Garten.

Wir benötigen also:

- *Neuigkeiten.* Keine Ladenhüter, meine Damen, wer kaut schon gerne das Gerücht von vorgestern noch einmal durch! Beweisen sie ihren kundigen Blick – oder vielmehr ihr scharfes Gehör – und sputen sie sich bei der Zubereitung. Das Neueste muß taufrisch verbraten werden, sonst schmeckt es fade.
- *Vertrautheit.* Wir werden unseren Lieben doch nicht etwas vorsetzen wollen, was gänzlich fremd vorkommt, in dem sie mißtrauisch herumstochern müssen. „Wat de Buur nich kennt, dat frett he nich." Das wissen wir doch alle. Wir wählen am besten Inhalte aus dem Intimleben vertrauter Personen, die allen bekannt sind. Besonderen Anklang finden immer wieder die Abschnitte Sexua-

lität und Ehebrüche, aber auch die weniger begehrten Geschichten über mangelnde Haushaltsführung und mißlungene Kindererziehung lassen sich pikant verfeinern und werden gerne genommen.

- *Ein Körnchen Wahrheit* benötigen wir immer, denn sonst stößt uns jeder Klatsch übel auf. Es beruhigt das immer aufbegehrende schlechte Gewissen und läßt jede Nachricht besser munden.
- *Ein Schuß Zweifel* wirkt immer anregend und weckt die Lebensgeister. Eine Nachricht, die ein wenig zweifelhaft klingt, läßt man auf der Zunge zergehen und schmeckt ihrem Wahrheitsgehalt nach, kostet sie somit voll aus.

Die Zubereitung

Man nehme nunmehr den Gegenstand der Vertrautheit, etwa einen Inhalt aus dem Intimleben der Nachbarfamilie, erwärme langsam das Interesse für ihn und röste ihn kurz in der offenen Neugier. Dann füge man langsam die in Stückchen geschnittene Neuigkeit hinzu und lasse ihr frisches Aroma mit der Vertrautheit dünsten. Man lösche mit einem Schuß Zweifel, lasse das Ganze kurz schmoren und schmecke mit dem Körnchen Wahrheit ab. Voilà, da haben wir unser pikantes Gerücht. Wohl bekomm's.

Der Serviervorschlag

Die Atmosphäre beim Klatsch ist fast der wichtigste Aspekt. Zunächst gilt es, den Klatschgegenstand sorgfältig auf den Geschmack der Klatschteilnehmer hin auszuwählen. So wie Vegetarier verletzt reagieren, wenn ihnen ein saftiges Stück Fleisch vorgesetzt wird, gibt es klatschenthaltsam Lebende, die jedes Klatschgericht ablehnen. Dieser peinlichen Situation wirkt die kluge Hausfrau entgegen, indem sie sich vorher bei anderen vertrauten und zuverlässigen Klatschteilnehmern erkundigt, welchen Gesprächsgegenstand ein ihr unbekannter Gast bevorzugt. Reichen ihre Informationen nicht aus, muß sie die peinliche Situation erleben, daß ein Gast die Gabel aus der Hand legt, weil ihm plötzlich der Gegenstand des Klatsches allzu schwer im Magen liegt, zum Beispiel, wenn er plötzlich entdeckt, daß es sich um eine stark verfremdete Geschichte aus seiner nächsten Umgebung handelt, muß sie die Situation retten. Es hilft nur Takt, Takt und noch mal Takt. Die oberste Regel beim Klatsch ist: Wahre das Image deines Gesprächsteilnehmers wie dein eigenes, und wenn du dabei das Image eines abwesenden Freundes in den Dreck ziehen mußt. Ich möchte zur Vertiefung dieses Postulats die Techniken der Imagepflege zitieren, die der amerikanische Soziologe Erving Goffman, ein großer Kenner von Benimmvorschriften, in seinem Buch „Interaktionsrituale" beschrieben hat. Er unterteilt die Technik der Imagewahrung in drei Stategien: den Vermeidungsprozeß, den korrektiven Prozeß und das Pluspunkte-Sammeln.

Beim Vermeidungsprozeß wird von vornherein verhindert, daß das Image aller in einer Situation agierenden Personen durch verletzende Themen und Tätigkeiten bedroht wird. Er nennt als einen wichtigen Begriff des Vermeidungsprozesses den der Diskretion. Beim Klatschen werden für die Personen verletzende Themen von vornherein durch die Wahl einer abwesenden Person als Gesprächsthema vermieden.

War dennoch ein Zwischenfall nicht zu vermeiden, wurde zum Beispiel über eine Person negativ geurteilt, die einem der Teilnehmer nahestand und somit eine Betroffenheit ausgelöst, die sich negativ auf die Situation auswirkte, besteht im korrektiven Prozeß die Möglichkeit, taktvoll auf den faux pas einzugehen. So kann die Person, der der Taktfehler unterlief, ihr Vergehen etwa durch die Überbetonung „Gott, ist mir das peinlich..." ins Lächerliche ziehen, die Situation somit ins Groteske verwandeln und ihr die Ernsthaftigkeit nehmen. Eine andere Möglichkeit wäre die taktvolle Taubheit. Niemand hat etwas Peinliches vernommen, das Gespräch fließt weiter, wobei man sich nach Kräften bemüht, die negative Beurteilung der klatschenden Person durch eine positiv verfärbte Bemerkung auszugleichen. Eine dritte Möglichkeit des korrektiven Prozesses beim Klatschen wäre das Infragestellen der Quelle der negativen Information, wie etwa mit der Bemerkung: „Wer hat mir das doch gleich erzählt...", um den Gesprächsgegenstand zu wechseln und somit ein neues Opfer zu schaffen.
Die dritte von Goffman genannte Technik, das Pluspunkte-Sammeln, ist eine dem Klatschen sehr nahestehende Handlung. Goffman beschreibt es als eine aggressive Technik der Imagepflege, bei der ein Teilnehmer einer Interaktionssituation sein Image durch das schlagfertige Verletzen des Images der anderen Teilnehmer zu verbessern sucht. Beim Klatschen versuchen alle Beteiligten ständig, ihr Image durch das Herabsetzen der anderen Personen zu erhöhen. Nur ist die Klatschstrategie der Imagewahrung wesentlich ungefährlicher, da man sich nicht von Angesicht zu Angesicht der Person, deren Image verletzt wurde, gegenübersehen muß, sondern sein Image auf Kosten Abwesender aufpoliert. Das Pluspunkte-Sammeln, das bei Goffman an ein ritterliches Kampfspiel unter dem Motto „Wer viel wagt, der viel gewinnt" erinnert, wird meiner Meinung nach sehr viel häufiger durch die Klatschhandlung praktiziert. Soweit die Techniken der

Imagepflege in meiner Übertragung auf die Klatschsituation.

Zurück zu den Serviervorschlägen. Neben der sorgfältigen Auswahl der Teilnehmer sollte auch der Ablauf des Auftischens des Klatsches wohl überlegt durchgeführt werden. Die Teilnehmer der Klatschsituation sollten durch einleitende Aperitifs wie etwa Bemerkungen über das Wetter oder politische Tagesereignisse, in origineller Form gereicht, in eine animierte Stimmung versetzt werden, bevor zu Tisch gebeten wird. Als Entrée reiche man Andeutungen, gut gezielte Bemerkungen, die den Appetit auf den Braten auf die Spitze treiben, der dann als Höhepunkt, gewissermaßen auf dem Silbertablett, präsentiert wird. Beim Verspeisen der mit Neuigkeiten angereicherten vertraulichen Information über eine allen gleichermaßen bekannte Person sollte trotz aller Vertraulichkeit des Kreises gegen gewisse Sitten nicht verstoßen werden. Unangemessene Gier ist genauso verwerflich und unangenehm für die Klatschteilnehmer wie eine stark betonte Zurückhaltung, die die anderen Mitklatscher an das Verwerfliche ihrer Handlung erinnert. Das richtige savoir-faire ist beim Klatschen vielleicht noch wichtiger als bei gesellschaftlich legitimen Treffen, da man sich bei etwaigen Taktlosigkeiten während der Klatschhandlung, unangenehm berührt, die ganze Unangemessenheit der Situation ins Gedächtnis rufen muß und die dem Klatsch eigene Atmosphäre zerstört.
Soweit das Klatschrezept für den Hausgebrauch. Das diesen Alltagsrezepten eigene Phänomen ist die Tatsache, daß man sie eigentlich nicht braucht. Das richtige know-how des Klatschens wird niemals verbalisiert vermittelt. Es wird im Verlauf der Sozialisation in der Kommunikation mit Gleichaltrigen erworben, wobei man sich der Einschätzungen und Urteile des sozialisierenden Personals bedient. Die Verhaltensstrategien des Klatschens, negative Urteile über andere nicht direkt der betroffenen Person zu vermitteln, sondern sie Dritten mitzuteilen, wird ebenfalls von den Erwachsenen übernommen, aber immer nur in der Gruppe von Gleichaltrigen erprobt. Der ‚Kindermund, der laut dem Volksmund immer „Wahres kundtut", wird schnell dazu gebracht, die Hand vor den Mund zu halten und das allzu Wahre nunmehr tuschelnd und kichernd zu äußern. Genauso wie Gruppen, mit denen geklatscht wird, wechseln die Inhalte dem Alter entsprechend. Was bestehen bleibt, ist die geschlechtsspezifische Orientierung der Klatschenden. Frauen klatschen lieber mit Frauen, Männer lieber mit Männern.[2] Während Männer jedoch die Schwäche, gern über andere zu reden, die in den gesellschaftlichen Normierungen fast als Charakterlosigkeit gilt, weit von sich weisen und dies als eine Spezifität des schwachen Geschlechts, des weiblichen Geschlechts, ansehen, geben sich Frauen ganz ungeniert der Klatschlust hin.[3] Die männlichen Klatschspezialisten, die öffentlich bekennen, daß sie gerne klatschen, nutzen dieses Spezialistentum meist beruflich als Intimitätenverbreiter der Prominenten in der Regenbogenpresse.
Um den somit als weibliche Schwäche und typisch weibliche Eigenart negativ beurteilten Klatsch (die oben angeführte Ausnahme bestätigt die Regel) ins rechte Licht zu setzen und als Alltagsstrategien auch des Herrn Jedermann darzustellen, möchte ich dem Klatschrezept noch einen Regelkatalog hinzufügen. Er soll beschreiben, wie man die Klatschlust, die Neugier und das Informationsbedürfnis geschickt kaschieren und den Klatsch dennoch als Informationsinstrument nutzen kann. Dabei werden Verhaltensstrategien benutzt, die wirklich jedermann im Alltag anwendet, die jedoch nicht als Klatschmethoden erkannt werden.

Die fünf wichtigsten Klatschregeln

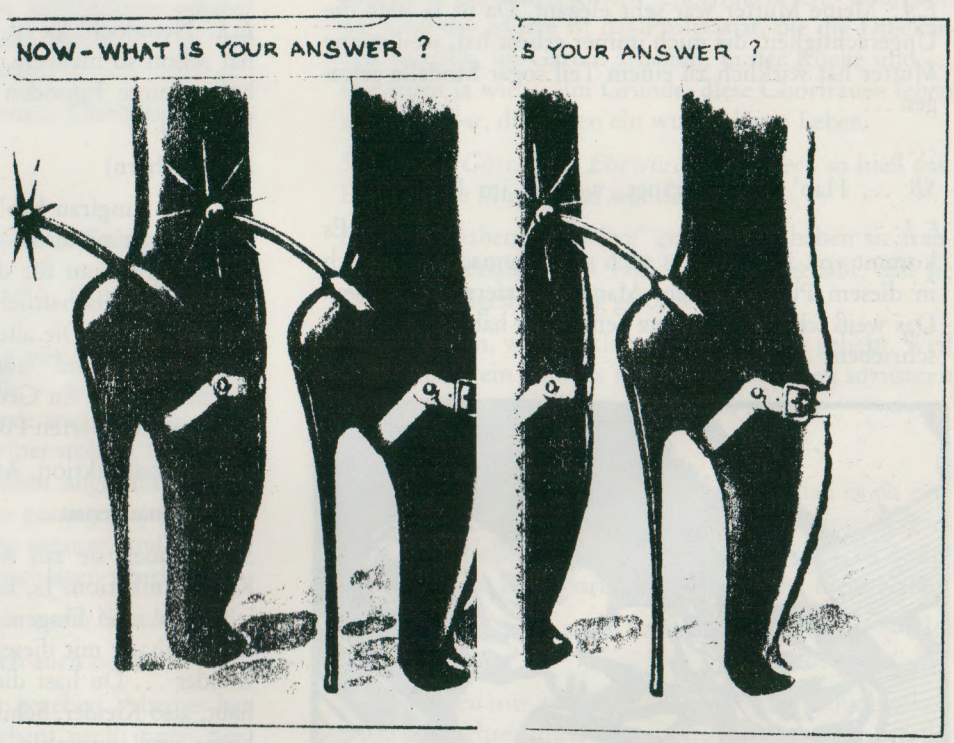
1. *Wähle deine Klatschpartner aus deinem Geschlecht und aus vertrauten Zusammenhängen!* Klatsche nicht mit höher- oder niedrigerstehenden Personen. Die eine höhere soziale Position haben als du, werden dir zwar gerne ihr Ohr leihen, um den neuesten Tratsch zu vernehmen, sie werden aber jede Vertraulichkeit nach Beendigung deiner Meldung vermeiden und zudem die Bildung einer Klatschgemeinschaft mit dir verleugnen. Da du auf genau dieselbe Art mit dir sozial niedriger erscheinenden Personen verfährst, vermeide besser von vornherein, sie durch vorübergehende Vertraulichkeit zu enttäuschen.
2. *Verrate beim Klatschen niemals deine wirklichen Motive.* Du stellst dich schon durch die Klatschhandlung bloß, vermeide also die Enthüllung deiner Diffamierungsabsichten, indem du dein wahres Anliegen in scheinbar objektive Bemerkungen einbettest.
   Wenn du Informationen über eine Person, die eine höhere Position innehat als du, bekommen möchtest und nicht direkt danach fragen möchtest, weil du den offenen Vergleich mit ihr scheust, beginne du mit dem Klatsch, indem du alles, was du an negativen Informationen über sie gewonnen hast, auf den Tisch legst. Warte ab, was von dem, was du wußtest, bestätigt und hinzugefügt wird, und was als Gerücht bezeichnet wird und mache dir ein realistisches Bild.
3. *Sichere deine durch den Klatsch erworbenen Informationen immer sofort ab,* indem du sie gleich an

andere weitervermittelst und somit zumindest das Gefühl haben kannst, diese Information mit anderen zu teilen. Verbrenne dir also mit brandneuen Neuigkeiten nicht den Mund und gib sie schnell weiter. Es ist gut, immer auf dem aktuellsten Stand zu sein. Den Ruf schaffst du dir aber nur, wenn du sofort alles an andere weitergibst, ehe das Neueste eine altbekannte Tatsache wird.

4. *Gehe bei der Weiterverbreitung diskret vor.* Erwecke nicht den Anschein, jedem alles von jedem zu erzählen. Flechte dein Wissen in Nebenbemerkungen und Andeutungen ein und gib deiner Stimme einen uninteressierten Tonfall. Erzähle das, von dem du möchtest, daß es schnell bekannt wird, unter dem Siegel der Verschwiegenheit an eine(n) leidenschaftliche(n) Tratscher(in). Spare dir Neuigkeiten, die für einige Leute eine besondere Bedeutung haben, für dein nächstes Treffen mit ihnen auf, verkaufe es als Exklusivmeldung und hebe damit deinen Status als zuverlässiger Informant.
5. *Hüte dich, allzuviel eigene Spekulationen in einen Klatschinhalt zu träufeln.* Wenn du das, was du da weitererzählst, nicht mit eigenen Augen gesehen hast oder mit eigenen Ohren gehört, kannst du davon ausgehen, daß die Information schon subjektiv gefärbt war, als sie dir erzählt wurde. Deine Spekulation würde bei einer schon weit gereisten Meldung vielleicht das Tüpfelchen auf das „i" setzen und unglaubwürdig wirken. Bedenke dabei auch, daß dein Gesprächspartner deine Ansichten kennt, oder zumindest ein festes Bild von dir im Kopf hat und die Hinzufügung deiner eigenen Meinung sofort heraushört und sie gerne als Beigabe weiterserviert. (Etwa: „Haben Sie schon gehört, was Herrn X gestern passiert ist... Herr Soundso erwähnte zwar die bekannte Unzuverlässigkeit des Herrn X, aber, daß die beiden einander nicht grün sind, ist ja allgemein bekannt...")

Dies wären die wichtigsten Grundregeln für einen gelungenen Klatsch in allen Situationen. Sie weichen stark ab von dem von mir zuerst beschriebenen Klatschrezept. Das Rezept beschreibt den lustvollen Klatsch, der genüßlich zubereitet und serviert wird. Die Klatschregeln dagegen beschreiben, wie man mit dem unvermeidlichen Alltagsphänomen Klatsch am besten verfährt. Ich gestehe, daß ich das Rezept eher denen, die gerne klatschen und dies auch zugeben, anvertrauen würde, als denen, die nicht zu ihrem Klatsch stehen. Die Regeln sollen, wie schon erwähnt, allgemein gehandhabte Alltagsstrategien beschreiben und sie als Klatschstrategien darstellen.

Birgit Althans



1 Rezeptwissen meint das Routinewissen der Gesellschaftsmitglieder, mit denen sie ihren Alltag bewältigen.

2 C. Bernhard und E. Schlaffer zitieren in ihrem Aufsatz „Klatsch und Tratsch" eine amerikanische Studie von Milgram und Toch, die bei Versuchspersonen, die eine Nachricht quer durch die USA übermitteln wollten, eine deutliche Tendenz feststellten, mit der Weitervermittlung Angehörige des eigenen Geschlechts zu betrauen. „Klatsch und Tratsch", S. 25 in „psychologie heute", Mai 1981

(Fortsetzung von S. 9) Das ist ja wieder... wie Musil schreibt im 'Mann ohne Eigenschaften', daß dieses jüdische Dienstmädchen, daß es im Gegensatz zu seinen Berufsgenossinnen eben lesen und schreiben kann, weil das eben einfach jüdische Tradition ist, daß auch die Töchter etwas lernen. Ja. Das war auch der Fetisch meiner Mutter. Lernen, lernen, nur lernen. Alles andere ist unwichtig. Nur keine Liebesgeschichten, keine ... deswegen auch dieser Kaufzwang bei der Erika Kohut, dieser Zwang, sich zu verpacken. Das hat natürlich Ursachen, aber ...

SB: ... ein Fluchtmechanismus, der nach wie vor sehr gut funktioniert ...

E. J.: Ja. Vor allem bei Frauen. Weil Frauen können ja immer noch durch Verpackung ihren Wert ein bißchen steigern, wenn auch nur vorübergehend, was Männer nicht nötig haben, weil die sind sowieso mehr wert. Das hat man ja beim Basaglia festgestellt in dieser Klinik in Triest. Da waren Patientinnen z. T. schon zwanzig Jahre drinnen in der Klinik, und deren Befinden hat sich sprunghaft gebessert, als sie einfach statt ihrer Anstaltskittel ein billiges buntes Sommerkleid anziehen durften. Das bedeutet für Frauen schon wahnsinnig viel. Ich hab' das ja auch gehabt, diesen Kaufzwang.

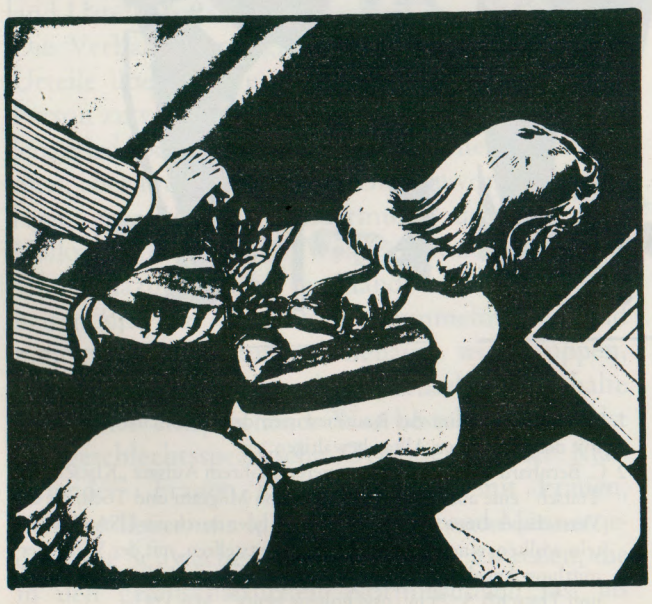
SB: Und was hat Deine Mutter angehabt, als berufstätige Frau?

E. J.: Meine Mutter war sehr elegant. Da ist ja auch die Ungerechtigkeit, die mich immer erbost hat, weil meine Mutter hat wirklich zu einem Teil sogar Modelle getragen ...

...

SB: ... Hab' ich verdrängt, wo das im Buch ist.

E. J.: ... Es kommt vor. Ich hab' das auch selbst gemacht, um mich in diesem Punkt keinem Mann ausliefern zu müssen. Das weiß ich nämlich ganz genau, das hab' ich auch geschrieben.



SB: Ja, das war auch immer eine Sicht von mir.

E. J.: ... mit der Rasierklinge hinein. Das hab' ich auch gemacht, aber das geht gar nicht so, weil das ist einfach ... Kann man so nicht machen.

SB: Meine Phantasie war auch, ich laß' mich von einem Arzt deflorieren.

E. J.: Das haben viele.

SB: Das ist übrigens eine ganz alte Geschichte, hab' ich viel später herausgefunden. Das waren der König oder der Priester. Also zu einer Zeit, als das irgendeine Bedeutung schon hatte.

E. J.: Ja. Da mußten sich doch in irgendeinem - war das nicht im alten Griechenland? - bei einem Ritus mußten sich die Jungfrauen auf einen Dorn setzen.

SB: Ja. Auf phallische Dinge, nur daß der Fluch des jungfräulichen Blutes den Mann nicht trifft.

E. J.: Ja, damit er sich sogar diese Arbeit noch erspart.

SB: Naja, mir ist das ja alles unklar. Ich hab' eine Geschichte mehrfacher Defloration hinter mir, bis ich drauf gekommen bin, daß gar nix, gar nix da war.
Das ist wahrscheinlich auch ein Mythos, das mit dem Hymen.

E. J.: Jaja.

SB: Die Erika Kohut ist ja glaub' ich nicht defloriert?

E. J.: Neindoch! Es ist glaub' ich auch beschrieben, die hat schon so mehrere, aber eher so verdrückte, schamhafte, kurze Episoden mit musikinteressierten jungen Beamten.

SB: (Kichern)

E. J.: Als Jungfrau hab' ich sie eigentlich nicht gesehen. Aber sie ist natürlich eine alte Jungfer. Die Rolle der neugierigen Frau für die alten Jungfern war ja immer eine der gesellschaftlich sanktionierten Kanalisierungen von Schaulust. Die alten Jungfern, die ständig am Fenster lehnen und ständig beobachten und Tratsch machen, das ist im Grunde auch Voyeurismus, nur mit einer sanktionierten Form.

SB: Polizeifunktion, Auge des Gesetzes.

E. J.: Genaugenau ...

SB: Schauen sie zu. Ausgesperrt von der öffentlichen Kommunikation. Ja, Elfriede, durch diesen Zettel hätt' ich noch zwei Fragen. Das eine wäre vielleicht im Zusammenhang mit dieser Klosterschule. Die Uniformen. Kleider ... Du hast diese Uniform in der Schule angehabt, also Kleider, Schürze, Knöpfe, dann ein Elfenbeinkreuz und immerhin ... das war ein Akt der öffentlichen und ritualisierten Demütigung.

E. J.: Ja.

SB: Für einen Regelverstoß ...

E. J.: Niederknieen

SB: ... niederknieen ...

E. J.: ... vor der Mutter Oberin.

SB: Und hat's Wochennoten gegeben? Im Sacre Coeur hat's Wochennoten gegeben. Einmal in der Woche, Großer Saal, wurde also aus einem Buch verlesen, wie man sich die Woche über benommen hat.

E. J.: Ich erinnere ... ich war natürlich kleiner als Du, deswegen muß ich da etwas mehr nachdenken ... es gab schon jede Woche so etwas. Ich weiß, es war eine große Versammlung einmal im Monat und es gab aber jede Woche eine kleinere Abrechnung, das war eher intern, aber das war halt sicher nicht so streng wie bei den Älteren.

SB: Und die Auszeichnungen waren Moirée-Schärpen?

E. J.: Ja. Moirée-Schärpen in kardinalsrot mit weißen Rändchen. Warst Du Marienkind?

SB: Ich war zum Schluß, zum Schluß war ich auch Marienkind, ja.

E. J.: Das kommt bei mir im 'Burgtheater' vor, irgendwann einmal, da gibt's ein Marienkind.

SB: Aber am liebsten war mir die Medaille des Hl. Aloysius von Gonzaga.

E. J.: Wie ist denn der zu Tode gequält worden?

SB: Durch Keuschheit. Ein Märtyrer der Keuschheit! (Lachen)

SB: Und die Engel waren hellblau. Die Engelmedaille war hellblau.

E. J.: Und was habt ihr sonst für 'ne Uniform gehabt? Hellblaue Blusen und dunkelblaue Röcke ... Ja, was habt ihr denn beim Turnen angehabt?

SB: Beim Turnen hatten wir schwarze Clothhosen.

E. J.: Wie lang?

SB: Soo (zeigt)

E. J.: Bei uns mußten die Hosen bis zum Knie gehen. Bis zum Knie!

SB: Oberhalb oder unterhalb?

E. J.: Es durfte das Knie kaum zu sehen sein. Am liebsten hätten sie's wohl unterhalb, – aber bis hierher (zeigt). Alles was kürzer war wurde wirklich streng bestraft und ich hab' einmal, von meiner stolzen Mutter inspiriert, ein schwarzes Tüllröckchen angehabt, bei einem unserer Abschlußabende, wo gesungen wurde und Klavier gespielt, da hab' ich Ballett getanzt, und da hab' ich nachher ... nachher bin ich geschlagen worden.

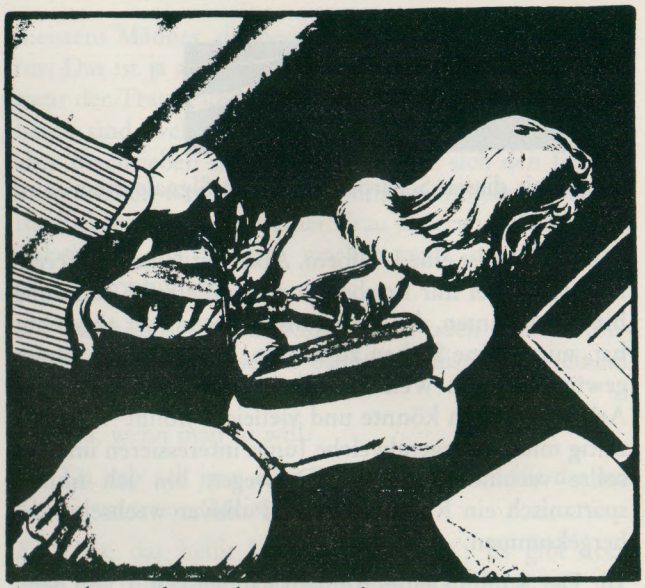
SB: Von der Lehrerin? Prügelstrafe in der Schule!

E. J.: Ins Gesicht, jaja. Das weiß ich auch noch.

SB: Das hat's bei uns eben nicht gegeben. Aber es hat sehr viel grausamere Dinge gegeben, nach innen hin. Also es waren Disziplinierungen, die waren ein totales System der Kontrolle. Es gab z. B. jeden Tag ein Morgengebet, es gab fixe Ordnungen, in denen man sich nur bewegen durfte, man durfte nicht schwätzen.

E. J.: Ja, das hatten wir auch.

SB: Beziehungen zwischen den Kindern, den heranwachsenden Mädchen ... da wurden die Beziehungen genau überwacht, und Böses gesehen, wo ...



E. J.: Ja?

SB: Ja. Das wurde richtig produziert. Wir hatten eine Hierarchie im Orden zwischen Müttern und Schwestern.

E. J.: Ja, das gab's damals noch. Das hat jetzt die Kirche abgeschafft, aber es wird sicher inoffiziell noch weiter praktiziert. Chorfrauen, also Nonnen, und die den Dreck machen. Die einen sind sozusagen die Akademikerinnen, die unterrichten, Chorfrauen. Die Bourgeoisie. Und das andere ist das Proletariat, die die Dreckarbeit machen, im Garten arbeiten, in der Küche und ... Die leben ja wie ... im Grunde, diese Chorfrauen leben ja wunderbar, die haben ein wunderbares Leben.

SB: 'Grüß Gott, liebe Ehrwürdige Mutter', so hieß das. Ehrwürdige Mutter, das war die Oberin.

E. J.: Wir haben *'Ma Mère'* gesagt. Wir haben sie französisch angeredet. Hast Du das Gefühl gehabt, daß sie Deine Intelligenz richtig gefördert haben?

SB: Sie haben, wie ich klein war, mich sehr geliebt. Weil ich wirklich ein schönes Kind war und haben sozusagen ihre gierigen mütterlichen Hände an mir ...

E. J.: Nicht nur mütterlich!

SB: ... das war schon sehr merkwürdig, daß es da eine Art Ausgleich gegeben hat. Man wurde als intelligentes Kind potentieller Ordensnachwuchs natürlich. Es durfte im Unterricht nicht Sartre gelesen werden, nicht Kafka.

E. J.: Die stehen ja auch im Index. Von Kafka wußte ich's nicht.

SB: Es haben mir zwei alte, ausgesprochen altjüngferlich wirkende Lehrerinnen dann in der 7. Klasse, wo ich danach gefragt hab', unter der Hand ihre Privatexemplare von Villon zugesteckt. Also es war alles schon immer sehr brüchig.

E. J.: Das wird ja ein Gespräch über Kloster ...

SB: Entschuldigung! Naja, es ist ja immer mit den Kleidern so, daß ein Blick sich entwickelt für geringste Abweichungen an der Kleidung. Weil die Kleidung über-

haupt mit diesen Schärpen zu einem Signalsystem wird wie bei Sade.

E. J.: Ja. Das ist eine Uniform. Aber mit feinen Differenzierungen. Bei mir ist eben noch zu diesem Kaufzwang hinzugekommen, daß meine Mutter es immer abgelehnt hat, mir schöne Sachen zu kaufen, obwohl ich's immer gewünscht hab'. Weil das halt mich vielleicht von der Arbeit ablenken könnte und vielleicht könnt' ich frühzeitig mich für irgendwelche Jungs interessieren und das sollte verhindert werden. Deswegen bin ich immer spartanisch ein Rock und zwei Pullover wechselnd dahergekommen.

SB: Der Schluß Deines Romans handelt ja u. a. von dem, was Du dort das „Ministerium des Äußeren" nennst, Kaufzwang, Wiederholungszwang, Selbstverstümmelung und ein bedrückend offenes Ende –

E. J.: Ja. Das ist eine Paraphrase auf den Schluß vom „Prozeß" von Kafka. Daß sozusagen der K. als Mann immerhin würdig ist, Opfer zu werden, während die Frau noch nicht einmal würdig ist, Opfer zu werden. Sie kann sich weder als Täter noch als Opfer einschreiben. Und da hab' ich dann wirklich eine Paraphrase ... ich hab' also z. T. wirklich Kafka zitiert, aber verändert.

SB: Aber Du hast doch genügend Mitleid, Erika Kohut eher schon als Verspottete wahrzunehmen, als eine, über die man sich lustig macht?

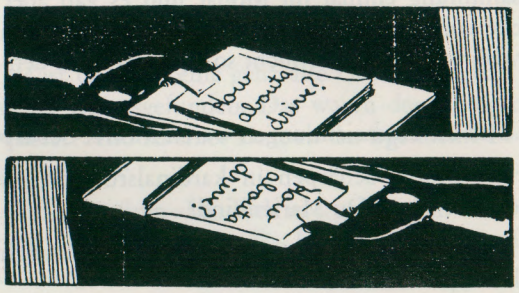
E. J.: Ja. Ich würde schon sagen, weil man, weil viele mir das ja absprechen, daß ... diese Art von Mitleid. Das wurde bei Flaubert ja auch gemacht, daß er wie mit einem Skalpell an seinen Figuren herumschneide. Das hab' ich nie gesehen bei mir. Ich seh' immer, daß ich vehement eigentlich Partei ergreife mit dem, was ich schreibe. Aber ich wundere mich immer, daß das offenbar sich nicht vermittelt bei vielen. Die sehen mich nur kalt und verspottend und distanzierend. Ich seh' das nicht so. Aber es ist jedenfalls nicht das große Menschenopfer wie bei Kafka. Das ist ja eine ganz große Zelebration mit diesen beiden Männern in den schwarzen Anzügen, die dann die Kehle durchschneiden.

SB: Und hast Du das Gefühl, daß man da eine Parteinahme für DIE FRAU erkennt?

E. J.: Ich mein', daß man's so erkennt, ja. Ich weiß, aber ... nicht von mir. Aber für mich ist das eine sehr vehemente Parteinahme. Nur ist sie halt nicht direkt, indem ich auf die Männer mit dem Finger zeig', sondern indem ich die Frau in einer bestimmten Weise darstelle. Und für mich ist das eine ganz eindeutige Parteinahme. Natürlich schon durch diese Technik, ich verwende von einer erhöhten Position ... (Wuzzl bellt, Rest unverst.)

SB: Der erhöhte Standpunkt, das ist insofern doch sehr verbietend oder sehr schwer auflösbar in einer linearen Interpretation, weil, ich mein, weil Du ja auch eine Frau bist, nicht? Und daher diese Leistung der Selbstdistanz eine andere ist als wenn ... Die Frage ist, ob Du auf Frauen einen männlichen Blick überhaupt werfen könntest oder wolltest?

E. J.: Ja, was habt Ihr denn für einen Eindruck? Das ist ja etwas, was ich Euch fragen würde! Habt Ihr das Gefühl, daß das ein männlicher Blick ist, den ich auf Frauen werfe?



SB: Insofern nein, als der unbarmherzige Blick auf die Geschlechtsgenossinnen ja zutiefst weiblich ist.

E. J.: Ach so seht Ihr das, ein Überschmäh!? Ja.

SB: Ja. Das ist ja der eingelernte Blick auf die andere Frau.

E. J.: Ja. So ein Abtaxieren ...

SB: Ja.

E. J.: 'Kommt sie als Rivalin in Frage oder nicht'.

SB: Ja. Oder es hat bestimmte Implikationen, wenn eine Frau über die andere sagt, sie sei eben 'frustiert' oder so. Das hat eine ganz eigene Wertigkeit. Wie die genau beschaffen ist, das müßte man wahrscheinlich genau besprechen. Aber es wiederholen sich ja dann auch Dinge, DIE FRAU als XIX. Jahrhundert-Dispositiv. Die verheiratete Frau und die jungen Mädchen z. B. Wenn sich die verheirateten Frauen über die Ehe unterhalten, dann sind junge Frauen ausgeschlossen.

E. J.: Ja. Die Ehe. Wenn die einen Status erreicht haben

SB: Ja. Und wenn die den Mann kennen, das aber etwas ist, worüber man nicht sprechen kann.

E. J.: Ja. Aber in meinem Fall ist es ja so, daß ich den distanzierten Blick auf mich selbst werfe. Wenn das eine Unbarmherzigkeit ist, dann ist das ja eine mit mir selber.

SB: Aber dadurch wird eben alles sehr viel komplizierter.

E. J.: Ja. Weil ihr mich zur Rezeptionsgeschichte gefragt habt, ich les' die Kritiken ja nicht. Man liest mir wichtige Sätze dann vor, immer wieder. Das ist wohl, was mir am meisten merkwürdig vorkommt, daß ich auf mich selbst so einen unbarmherzigen Blick hab'! Daß ich mich selbst nicht schone. Und daß es überhaupt so schonungslos sei. Weil, ich glaub', das ist sehr oft vorgekommen.

SB: Ich hab' Deine Wahrnehmung der Frauenfiguren nie als Wertungsproblem empfunden, die Kritiken weisen da doch Rückbezüglichkeiten auf die Sicht der Kritiker auf. Eher schon als einen intersubjektiven Prozeß, d. h. Du schreibst vielleicht auf etwas hin, was die FRAU sein könnte, wenn man den Alltagsblick plötz-

lich öffnet und ihn auf die Wahrnehmung objektiver Strukturen hinlenkt. Und insofern kann Erika Kohut vielleicht auch keine Heldin sein, weil es eher darum geht, den Mythos FRAU zu destruieren, von daher auch ein offener Schluß ...

E. J.: Ja, sicher!

SB: ... also, die beiden letzten Sätze: 'Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam den Schritt'.

E. J.: Die Paradoxie, langsam etwas zu beschleunigen ...

SB: Ja. Und die Ambivalenz des Schritts ... Es ist andererseits noch die Dekonstruktion des individualistischen Künstler- und Geniemythos.

E. J.: Jaja.

SB: Den die Mutter dem Kind einbleut! *'Du bist was besseres, du bist einzigartig!'*

E. J.: Das hat aber auch eher eine politische Intention, die Intention von Kleinbürgerlichkeit.

SB: Wie heißt es ... 'Etwas wie Erika gibt es nur ein einziges Mal und dann nicht noch einmal. Wenn etwas besonders unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika'. Also eine Heldin, die als trocknes, unscheinbares Blümchen nicht ist, was sie sein soll. Aber das mit der 'Heldin' ist schon nicht mehr so einfach, weil in so einer Germanistensprache könnte man die Erika Kohut durchaus als eine Heldin bezeichnen, weil sie so eine Art Zentrum ist. Ihr Schicksal. Und irgendwie wird ja dann auch die Struktur des Helden bearbeitet, die sich dann auflöst in einer Art extremer Erbärmlichkeit. Sie setzt auch, was der Held tut, sie setzt eine Überschreitung und kriegt dann eins auf den Schädel. Andererseits weist der Roman doch eine ganz komplexe, kompakte Dreier-Struktur auf zwischen der Kohutmutter, dem Übergesetz, der Kohuttochter und dem Klemmer-Liebhaber. Es ist ja unmöglich, diese Dreierstruktur irgendwie aufzulösen, es gibt kein Entrinnen, für niemanden der drei.

E. J.: Keinesfalls!

SB: Die Überschreitung liegt vielleicht darin, daß sie sich in dem, was sie für Sexualität hält, für das Leben außerhalb der Kunst hält, daß sie da versucht, selber Regeln zu setzen und ihrem Liebhaber vorzugeben. Was sie im Verhältnis zur Kohutmutter nicht geschafft hat. Und da ist das Moment eben, daß sie die Überschreitung versucht, aber nicht erreicht, daran scheitert.

E. J.: Ja. Vor allem, weil sie sich auch ihm gegenüber, dem Mann, in einer Autoritätsposition befindet.

SB: Also das versucht, was eben normalerweise der Mann macht, nämlich die Regeln vorzugeben.

E. J.: Jaja. Es ist nicht der Mann der Lehrer, sondern die Frau die Lehrerin von dem Mann. Und sie will zwar leiden und gedemütigt werden, aber sie möchte das genau bestimmen, das ist ja ein Kennzeichen des Masochismus, daß er sich auf komplizierte Verträge und Rituale beruft. Und in dem Moment wird er nämlich der echte Sadist.

SB: Ja. Erika Kohut verletzt eine Metaregel, ein Tabu.

E. J.: Ja. Weil man ja nur ... die Masochisten sind ja meistens Männer, die beschrieben werden in der Literatur. Das ist ja auch interessant, daß die Masochistinnen zwar der Traum und die teuerst bezahlten Nutten überhaupt sind, weil die ja wirklich am gefährdetsten sind, aber beschrieben sind die Männer, die sich den Frauen unterwerfen, weil das ja so ein ungewöhnlicher Vorgang ist, daß ein Mann sich einer Frau unterwirft, also auch unheimlich viel tamtam machen muß, mit Verträgen und Abmachungen.

SB: Beschreibst Du im Roman eher auch eine Dekonstruktion des klassischen Sadomasochismus als einem kulturellen Paradigma?

E. J.: Ja, wenn man so will.

SB: Da hab' ich jetzt eine Zwischenfrage: Heißt das am Konservatorium 'Meisterklasse'?

E. J.: Na, das heißt 'Ausbildungsklasse'. Es gibt aber auch 'Meisterklasse'. Die ist so die letzte Stufe vor der Reifeprüfung, die letzte.

SB: Ja. Jetzt ist ja der wichtige Punkt ereicht, die Rekonstruktion oder Nicht-Dekonstruktion des Sadomasochismus. Man kann die Kohut als gescheiterte Masochistin begreifen. Sie schafft's nicht einmal, einen geeigneten Partner zur Befriedigung ihres Phantasmas zu finden.

E. J.: Jaja!

SB: Der Paradigmenwechsel findet nicht statt. Die Frau, die versucht, sich ein männliches Paradigma anzueignen

E. J.: ... ja, genau ...

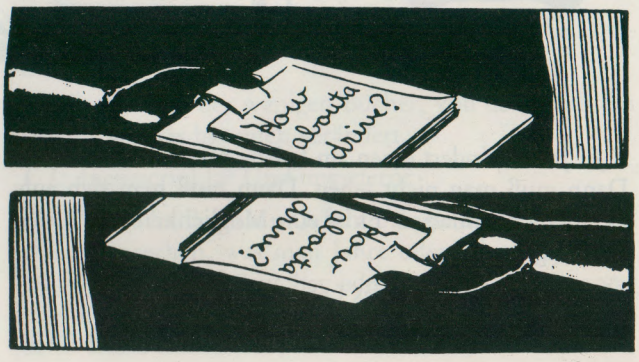
SB: ... scheitert daran.

E. J.: Genau.

SB: Und das wäre doch auch Deine literarische Überschreitung in der Literatur der sadomasochistischen Moderne?

E. J.: Ja, und das holt aber bei ihm den echten Sadismus hervor, den er ja ursprünglich gar nicht hat, denn ursprünglich ist er ja ein ganz Hamloser.

SB: Das ist sehr schwierig, was heißt 'echter Sadismus', was heißt 'echter Masochismus'? Leute, die ihre Perversion jetzt leben, die brauchen sie vielleicht auf einer anderen Ebene nicht. Ein Schwarzer Prinz wird vielleicht eine äußerst mickrige Bürokarriere in Wahrheit machen oder haben. Demgegenüber ist so eine Art Alltagssadist halt derjenige, der sich im Büro durchsetzt. Der Klemmer würde einfach diesen Alltagssadismus leben, vielleicht etwas bewußter. Sie verschafft ihm eine Art Be-



wußtseinssprung, aber er verwirklicht nichts anderes als *den* Sadismus.

E. J.: Ja. Das mein' ich auch. Ich mein' auch nicht den Sadismus als Perversion, sondern einfach diesen gesellschaftlich sanktionierten.

SB: Den normalen, ja. Steckt da vielleicht auch eine Erfüllungsutopie bei Dir drin? Wenn man sich vorstellt, nun ist das ja eigentlich unvorstellbar im Roman, aber wenn man mal die Möglichkeit in Betracht zieht, daß der Paradigmenwechsel gelingt, wär' das für Dich eine denkbare Möglichkeit der Erfüllung weiblicher sexueller Praxis mit Männern?

E. J.: Ja, so weit würde ich nicht gehen. Vielleicht mein' ich diese sexuelle Praxis, aber auch das weiß' ich nicht so genau.

SB: Du gehst aber schon sehr weit, wenn Du das sagst. Weil, es könnte, es sollte interpretiert werden, daß man sagt, so wie Satire geschrieben wird von einem möglichen Allgemeinen her auch, könnte eher der Wunsch fast ein Negativ dessen sein, wie eine Beziehung etwa zwischen einer Frau und einem Mann funktionieren könnte. Also, wenn sie keine Klavierlehrerin ist, weil er nicht ihr Schüler ist.

E. J.: Ja.

SB: Wenn sie ihm keine Briefe auch noch schreibt, weil es nicht ihr Schüler ist.

E. J.: Ja, und das alles zwanghaft verbalisieren muß. Sie sagt doch, glaub' ich, immer, ich will noch viel mehr, das schreib' ich aber alles auf. Das hab' ich jetzt wenigstens schön geschrieben. Dieser Ritualisierungszwang. Diese Vermittlungsebene des Geschriebenen, die eben so kläglich ist, weil das ... sie kann sich nicht dadurch verwirklichen. Abgesehen davon, daß der Maoschismus das ohnehin kennt, diese komplizierten Verträge, wo sie das einfach, der Sexualität immer verwehrt worden ist, auch als Schutz, als letzten Schutz sozusagen braucht. Die Magie des Geschriebenen. Weil sie vielleicht doch wünscht, daß es doch nicht ... Es bleibt ja offen.

SB: Das wäre doch aber möglicherweise auch eine Art Selbstaussage jetzt über Dein Schreiben?

E. J.: Ja. Es hindert einen am Leben, wenn man schreibt. Dann muß man nicht leben. Dann muß man sich aufs Leben nicht einlassen. Es ist eine Möglichkeit von Ritualisierung.

SB: Was ist das denn, das Leben?

E. J.: Ja, das ist das, was die anderen tun und ich nicht, das ist das Leben. Endlich mal eine Antwort, die ich sofort weiß!
(Lachen)

SB: Also die Wirksamkeit von diesem entsetzlichen und überstrapazierten Dualismus zwischen Kunst und Leben ...

E. J.: Ja. Bei mir ist da ganz bestimmt eine sehr starke Spannung zwischen diesen beiden ... Dieses Schreiben ist ja fast ein Schutz vor dem Leben und deswegen ist mir das auch sehr wichtig bei dieser SM-Szene, daß man soviel mit diesem Schreiben ... mit dem Brief ...

SB: Das war für mich ganz quälend, ganz beklemmend.

E. J.: Er heißt ja auch „Klemmer".
(Lachen)

SB: Diese Szene, wo sie vor ihm steht und sagt: Jetzt lies das.

E. J.: Jaja, sie kann's ihm nicht sagen, sie ist nicht imstande, es auszusprechen. Sie muß es ihm über einen Zettel ...

SB: Diese Aufforderung, es aufzumachen. Ja, das ist beklemmend. Er äußert dann diesen gesunden Ekel. Die SM-Szene verdichtest Du dann durch die Inzestszene gleich im Anschluß, diese kryptosexuelle Begegnung zwischen Mutter und Tochter im Bett. Da kommt's dann permanent zu Mißverständnissen, Küsse werden als Böswilligkeiten ausgelegt usw. Die Szene hab' ich als noch quälender empfunden, es ist vielleicht die quälendste im Roman überhaupt. Auch vom Schreiben her, die hat Dich wahrscheinlich am meisten gekostet, da gibst Du sehr viel von Dir preis.

E. J.: Jaja, sicher.

SB: Hältst Du das überhaupt für möglich, eine ...

E. J.: ... eine inzestuöse Beziehung zwischen Mutter und Tochter?

SB: Eine glückliche, ja, möglicherweise also eine zwischen DER MUTTER schlechthin und DER TOCHTER schlechthin. Der Erika Kohut geht's ja nicht um ihre Mutter, sondern um *die* Mutter in ihrer Mutter.

E. J.: Also der einzige Fall, der mir in der Literatur bekannt ist, ist natürlich die Unica Zürn. Und da war's katathrophal. Die ist zweimal vergewaltigt worden, von ihrem Bruder und von ihrer Mutter, nicht.

SB: Im dunklen Frühling, ja.

E. J.: Und dann auch die Schäferhundszenen.

SB: Ich glaub', da will sie doch aus dem Fenster springen, das erstemal. Was sie dann Jahrzehnte später auch gemacht hat, in Paris.

E. J.: Das war überhaupt das Ur-Trauma. Noch viel stärker, wo sie den Koitus zwischen Vater und Tochter ... der ohnehin schon alltäglich ist offenbar ... wie er sich nach und nach eigentlich herausstellt. Das findet so häufig statt, das ist fast schon die Regel.

SB: Es gibt ein ganz großes Dunkelfeld von diesen Verbrechen.

E. J.: Ja. Das ist nichts, was man überhaupt noch sonderlich ...

SB: Ja, es ist als Thema entdeckt. – Die Aufklärung wird vielfach verhindert, durchs Zeugnisverweigerungsrecht. Die Mädchen werden gezwungen, kurz vor der Hauptverhandlung ihre Aussage zurückzunehmen. Die Mütter fördern oft.

E. J.: Ja, natürlich. Damit er nicht woanders hingeht, damit's in der Familie bleibt.

SB: Schlimmer noch. Damit, so ist dann die mütterliche Argumentation, der Ernährer der Familie erhalten bleibt. Und nicht ins Gefängnis geht. Er darf nicht ins Gefängnis! Also für mich ist das schon so ein Topos, die „Zuhältermutter".

E. J.: Ja. Wie bei der Bachmann im „Malina". Wo die Mutter sozusagen nicht die mütterliche Macht als Frau ausübt, sondern die Komplizin wird, sozusagen die mütterliche Macht verrät. Das ist ja in diesen Malina-Träumen. Da sind ja diese ganzen Traumschilderungen, wo die Mutter die Komplizin des Vaters wird.

SB: Alpträume ...

E. J.: Ja ... die häufen sich ja gegen Schluß.

SB: Wie lange hast Du gebraucht, um die Inzestszene überhaupt schreiben zu können?

E. J.: Also bei mir ist es ja nicht der Schreibakt, das ist gar nicht mal das, was so lange dauert. Die Vorbereitung, also das im Kopf ... das hat lang' gedauert. Das ist ja ziemlich am Schluß. Da hatt' ich schon einiges 'runtergeschrieben. Und die Elfriede Czurda hat eben diese Szene angeregt. Sie hat zwar eben nicht diese inzestuösen Sachen geschildert, aber eben diesen Ekel vor dem Körper der Mutter. Das hat dann das auch ausgelöst, diese Szene.

SB: Elfriede hat bis heute keine Aufzeichnungen darüber angefertigt ...

E. J.: Ich hab' sie angefertigt ...

SB: Es kündigt sich ja gleich am Anfang an, wo Erika Kohut der Mutter die Haare ausreißt. Polycolor, vorher sorgfältig gefärbt. In der Inzestszene dann am Schluß die spiegelbildliche Umkehrung, da schaut sie sich die Schamhaare der Mutter an und kann eigentlich nicht

hinsehen.

E. J.: Und auch, daß sie im Ehebett schlafen ...

SB: Die Erika Kohut kann in dieser Konstruktion nicht einmal onanieren.

E. J.: Nein, nein, sicher nicht.

SB: Nicht im geringsten, vielleicht noch eher im Klo an der Akademie, aber das ist dann wahrscheinlich schon unmöglich. Der Klemmer und sie haben ja diese Sphäre von Kulturschweiß.

E. J.: Jaja. Das ist auch so leicht unappetitlich ... alles so mickrig irgendwie.

SB: Während Du die Kohutmutter und -tochter immerhin in einem Bett zusammenkommen läßt. Mit dem Klemmer trifft sie sich halt auf diesen ver ... Klos oder in staubigen Putzkammern in der Akademie, also an Orten, an denen man nicht gerade den „locus amoenus" vermutet. Und das ist schon der Ort, an den die bürgerliche Gesellschaft die Sexualität hinquält. Klappensexualität, Häuslsex.

E. J.: Ja sicher.

SB: Man hat schon den Eindruck, daß Du ihr einen netten jungen Mann gönnen oder wünschen würdest.

E. J.: ... jaa ... da ist schon was dran, ja. (ironisch) Aber wenn, dann schänden ordentlich!

SB: (erfreut) Ja! Und Hackfleisch draus machen!

E. J.: Hhmm. Den Hund mit füttern. (Wuzzl bellt) (leises Lachen)

SB: Futter für die Hündin!
(Pause)
Der Todeswunsch für die Mutter. Dafür, damit man Sexualität bekommt oder so.

E. J.: Ich glaub' manchmal auch, ich kann nur, wenn meine Mutter tot ist, wirklich leben. Das ganze Leben schaff' ich das nicht.

SB: Es ist dann halt verdoppelt mit einer Ästhetik des Hasses.

E. J.: Ja. Die hab' ich immer. Ich glaub', das ist überhaupt das Charakteristischste an meinen Sachen. Oder Ästhetik der Wut. Es kocht ja irgendwie.

SB: Ja, es ist jut zu lesen irgendwie. Es tut gut.

E. J.: (lacht) Ja, weil Ihr auch so böse Weiber seid, deswegen tut's Euch gut!

SB: Es ist eines der wenigen Bücher, von denen ich das Gefühl hab', es hat mich verändert.

E. J.: (neugierig) Ja? Und inwiefern?

SB: Vielleicht, da ist ein Gefühl, fähiger zu sein, über etwas zu sprechen, was man Jahre oder Jahrzehnte oder Jahrhunderte verdrängt hat oder so nicht wahrgenommen hat, ich zumindest nicht, also in dem Sinn Verändern. Diese Inzestszene, das Mutter-Tochter-Verhältnis,

das ist so noch nicht zur Sprache gekommen.

E. J.: Wahrscheinlich nicht, ja. Das war so komisch (lacht), die Patricia hat mit meiner Mutter telefoniert, sie wollte mich sprechen, aber ich war nicht da, und hat meine Mutter gefragt, was sie denn zu dem Buch sagt und ob sie das nicht wahnsinnig getroffen hätte. Und meine Mutter hat gesagt, ja, natürlich, wahnsinnig und sie versteht das gar nicht und sie wollte nur Gutes für mich, so war das auch gar nicht und ich seh' das völlig falsch und das trifft sie so. Worauf die Patricia sagte, aber Sie sehen das falsch, da ist doch eine unglaubliche Liebeserklärung drinnen in dem Buch! Und meine Mutter ist so verklemmt, daß sie nicht kapiert hat, daß Patricia auf die Inzest-Szene angespielt hat, der sexuelllen. Und das ist so absurd in ihren Gedanken, daß sie darauf nicht gekommen ist.

SB: Naja, die Mütter verdrängen halt mehr als die Väter, wenn es um die eigenen Töchter geht. Also der lesbische Mutter-Tochter-Inzest, das ist ihnen halt völlig außerbewußt. Das begreifen sie nicht. Die Väter sagen schon mal *„Du wirst ja eher nicht heiraten"*. Die Mütter warten ewig auf den neuen Freund. Also der Vater ist stolz, stolz auf den Heiligen Sohn irgendwie, man ist ja als lesbische Tochter ein Heiliger Sohn. Also die Umkehrung im Klischee, die Mutter eines schwulen Mannes, die es also weiß ... Bei de Sade kommen die alten Frauen als sexuelle Wesen vor und auch als die, die Sexualität kontrollieren ... Aber da ist schon klar, daß man die als Zeichen des Ekels einführt. Aber es ist eben immer auch ein nicht alterierender Blick, also ein mutterfixierter Blick innerhalb einer homophilen, gesellschaftserhaltenden Codierung. Und die Mythisierung, die mögliche Mythologisierung davon wäre, daß man sagt, es gibt Überbleibsel matriarchaler Religion, und da wär' das ein Teil davon. Und der amazonenhafte Teil irgend so einer mutterrechtlichen Religion, das wären die Lesben.

E. J.: Ja. Die irgendwie rein sind dadurch, daß sie sich nicht mit Männern abgeben. Das ist eine Reine, eine Vestalin.

SB: Eine Jungfrau, ja. Würdest Du die Inzestszene von daher vielleicht als lesbische Szene bezeichnen, als Wunsch?

E. J.: Nein, ich seh' das eher nicht als eine weiße, lesbische Szene, sondern schon eher als schwarze lesbische Szene.

SB: Ahaa.

E. J.: Da ist schon dieser Ekel dabei und diese Abneigung.

SB: Es ist sicher eine Szene, die in vielen lesbischen Versuchen oder Körperkontakten sich reproduziert.

E. J.: Jaja. Es ist schon fast Sadismus.

SB: Es ist ja keine Frau, oder nur unter sehr glücklichen Bedingungen vielleicht, frei von diesem Ekel gegenüber ihrem Körper, der ja von der Kultur ständig massakriert wird.

E. J.: Als unrein gilt.

SB: Oder als ekelhaft, ja. Und die Verhinderungen spielen sich in der Szene ja schon so ab. Vielleicht ist das aber auch ein Moment, durch das Du zeigst, daß diese erotischen Verschmelzungsphantasien mit der Mutter schlechthin überhaupt nicht lebbar sind. Also in dem Sinn, wenn man schon so fürchterlich an diesem Textkörper heruminterpretiert ... also wenn man so weit geht, dann wär' die Kohut vielleicht eine mögliche lesbische Maske, also jemand, der den nächsten Schritt eben nicht tut, und deswegen versucht sie genau das, was eigentlich nicht geht.

E. J.: ... gehen kann! Und was sie irgendwo auch ahnt ... Da wird ja eine psychoanalytische Sitzung draus! (geht aus dem Zimmer, kehrt mit Hündin Wuzzl zurück:) Da ist jetzt die vierte Frau da!
(Lachen)

SB: Beschäftigst Du Dich mit Magie?

E. J.: Nein, nicht so sehr, aber es interessiert mich.

SB: Naja, est ist jetzt als Bild aufgetaucht: Schwarz-Weiß und Magisches Schreiben.

E. J.: Nein, ich bin halt eher rational, zwangsrational. Das ist ja nicht sehr eruptiv, in dem Dunklen. Ironie bedingt ja eine sehr rationale Sicht.

SB: Zurück zu Walter Klemmer! Es ließe sich natürlich die ganze Ironie, Romantik, zwischen Walter Klemmer und Erika Kohut entfalten. Klemmer ist ja genau nicht hilflos.

E. J.: Nein, nein! Es wird ja auch nicht so reizvoll sein, sich von einem Hilflosen quälen zu lassen. Da muß man schon spüren, daß der diese gesunde, jugendliche Laune total hat dazu.

SB: Den man sich aneignet, den man niederwirft.

E. J.: Jaja.

SB: Da sind die Herrenspiele auch aufs Klavierspielen bezogen.

Branka Wehowski
Neda Bei

Nachspiel

E. J.: ... „Nach der Klavierspielerin konnte sie nie mehr eine Zeile schreiben."

SB: Elfriede Jelinek, ein Opfer des Realismusproblems?
(Lachen)

E. J.: Wie meinst Du das jetzt, ein Opfer des ... der Realismusdebatte? Brecht-Lukàcs-Debatte?

S. B.: Ich weiß nicht, es ist vielleicht wirklich der reine Realismus, was Du schreibst; nur halt auf einer Ebene, die man vielleicht als solche nicht anerkennt.

E. J.: Hab ich mir auch schon gedacht ... weil, ich hab ... die Brigitte Classen sagt das auch, es ist der absolute Realismus, findet sie.

DIE SCHWARZE BOTIN

Buchhandelspreis: DM 8,–

Inhalt Texte

Die Klavierspielerin – Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek (Neda Bei, Branka Wehowski) 3

Imaginationen des Androgynen (Elisabeth Wiesmayr) 10

IDA sind SIE es IDA (Helma Scheer) 18

Literatur, die uns aufgefallen ist 21

Unsere (Liebe) Frau in einem Zimmer. Ich spreche nicht (Ulrike Bock) 22

Liberta Sadis et corpus masochianum (Branka Wehowski) 27

Alžbeta Báthory, Čachtická pani: Erzsébet Báthory, die Herrin von Čachtice (Neda Bei, Magdalena Sadlon) 30

Die Regeln der Interaktionsform ‚Klatsch' oder auch: Das Klatschrezept (Birgit Althans) 36

Die Klavierspielerin 2 – ein Gespräch mit Elfriede Jelinek (Neda Bei, Branka Wehowski) 40

Bildnachweis:

o. T., (c) Krista Beinstein (1984) (2, 43); Ulrike Book, Die ewige Wiederkehr des Körpes, Gips, bemalt (23, 26); Albrecht Dürer, Weinender Cherub (1521), in: Albrecht Dürer, Handzeichnungen, hrsg. von Heinrich Wölfflin, 10. Aufl., Berlin o. J., (12, 13); (c) Albrecht Dürer, Gesamtstudie (1521), a. a. O. (18); Magdalena Sadlon, Burgfeste Čachtice (1984) (31)

Impressum:

Die Schwarze Botin, Marina Auder Verlag, Fasanenstr. 55, 1000 Berlin 15, Tel. 0 30/8 83 87 34. Herausgeberin: Brigitte Classen. Redaktion dieses Heftes: Branka Wehowski, Neda Bei. Redaktion: Brigitte Classen, Branka Wehowski. Redaktionsanschriften: Brigitte Classen, Berliner Str. 124, 1000 Berlin 31, Tel. 0 30/8 21 86 33; Branka Wehowski, Bonhoefferufer 15, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30/3 44 35 41. Ausland: Marie-Simone Rollin, 37, rue Saint-Fargeau, F-75020 Paris; Elfriede Jelinek, Jupiterweg 40, A-1140 Wien. Layout: Neda Bei, Marina Auder, Branka Wehowski. Satz und Druck: Jürgen Kleindienst, Blücherstr. 31 a, 1000 Berlin 61; Vertrieb für Berlin und die BRD: Regenbogen-Buchvertrieb Seelingstr. 47, 1000 Berlin 19, Tel. 0 30/3 22 50 17; Vertrieb für Österreich: Karl-Heinz Marenke, Linke Wienzeile 100/18, A-1060 Wien, Tel. 56 34 88; Jahresabonnement DM 28,— (DM 7,— pro Heft); Die Schwarze Botin erscheint vierteljährlich (im März, Juni, September, Dezember). Versandkosten trägt der Verlag. Aufnahme der Lieferung gilt als Zahlungsbestätigung. Bestellungen sind an den Verlag Die Schwarze Botin, Bonhoefferufer 15, 1000 Berlin 10, zu richten. Sonderkonto Marina Auder, Sparkasse der Stadt Berlin West 0710 106 106; PschA Berlin West (Marina Auder), 3537 53-100.